இளங்கோவின் இலக்கிய உத்திகள்

டாக்டர் ச.வே.சுப்பிரமணியன்

INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES

Simhan

இளங்கோவின் இலக்கிய உத்திகள்

டாக்டர் ச. வே. சுப்பிரமணியன்

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
International Institute of Tamil Studies
டி.டி.டி.ஐ., தரமணி, சென்னை-600 113.

Bibliographical Data

Title of the book	:	Ilaṅkōviṉ Ilakkiya uttikaḷ Dr. S. V. Subramanian Director & Chief Professor I.I.T.S. Madras-600 113.
Publisher	:	International Institute of Tamil Studies, T.T.T.I. Tharamani, Madras-600 113.
Publication Number	:	100
Language	:	Tamil
Date of Publication	:	September 1984
Edition	:	First
Paper used	:	15·2 kg. D/Demy
Size of the book	:	21 × 18 cms
Printing type used	:	10 point
Number of pages	:	viii + 208
Number of Copies	:	2200
Price	:	Rs. 12/- (Twelve Rupees only)
Printers	:	Sri Gomathy Achagam, 7, Chinnappa Rowther Street, Triplicane, Madras-5.
Binding	:	Card board
Artist	:	V. R. Madhavan
Subject	:	Literary techniques of Ilaṅkō vaṭikaḷ

டாக்டர் ச. வே. சுப்பிரமணியன்
இயக்குநர்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை-600 113.

முன்னுரை

உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் தகுதியான தமிழ் ஆய்வு நூல்களை 1975 மார்ச் மாதம் முதல் வெளியிட்டு வருகின்றது. முதல் நூலாகத் 'தமிழில் விடுகதைகள்' என்ற நூல் எனது நூலாக அமைந்தது. சமீபத்தில் 100வது நூல் வெளியிடும் வாய்ப்பு அமைகிறது.

நிறுவன நூல்கள் பலவகையில் அமைகின்றன. இலக்கியத் திறனாய்வு, நாட்டுப்புற இலக்கியம், பண்பாட்டு மரபுச் செல்வம், தமிழர் பண்பாட்டு நூல்கள், தொகுப்பியல் நூல்கள், வரலாற்று நூல்கள், சித்த மருத்துவ நூல்கள், இதுவரை வெளிவராத சுவடிகளில் இருந்து பல நூல்கள் இவ்வாறாக அமைகின்றன. சமீபத்தில் 'சிறப்புச் சொற்பொழிவு நூல்கள், (Endowment Lectures) சிலவும் வந்துள்ளன. ஊர்ப் பெயர் ஆய்வு நூல்களும் சில. நிறுவனத்தில் நூறாவது நூல் வெளியிட வேண்டும் என்று எண்ணியபோது, பலரும் உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவன வெளியீடுகள் தோன்றுவதற்குக் காரணமாய் இருந்த எனது நூல்நூறாவது நூலாக அமையலாம் எனக் கருதினர். நிறுவனம் ஆய்வு நூல்களையே உருவாக்கிக்கொண்டு இருப்பது. உடனடியாக ஒரு நூலை உருவாக்க முடியாது. இந்நிலையில் 1981-ஆம் ஆண்டு செப்டம்பர் மாதம் மதுரைக் காமராசர் பல்கலைக் கழகத்தில் 'இளங்கோவின் இலக்கிய உத்திகள்' என்ற தலைப்பில் இரண்டு நாட்கள் சொற்பொழிவு செய்ததை விரிவாக விளக்கி வெளியிடலாம் என்ற எண்ணம் ஏற்பட்டது. அதற்குக் காரணம் ஏற்கெனவே காரைக்குடி இராமசாமித் தமிழ்க் கல்லூரியில் 1982 பிப்ரவரி மாதம் 'கம்பன் இலக்கிய உத்திகள்' என்ற தலைப்பில் 3 நாள் சிறப்புச் சொற்பொழிவு (Endowment Lectures) செய்தது நூலாக வெளிவந்தது. அதற்குத் தமிழக அரசின் முதல் பரிசும் கிடைத்தது.

அதோடு இலக்கிய உத்திகள் (Literary Techniques) என்ற நிலையில் பல நூல்கள் வெளிவர வேண்டும் என்பது ஒரு குறிக்கோள். இளங்கோ அடிகள் தமிழுக்குப்பல நிலைகளிலும் புதுமையானவற்றைத் தந்தவர். அவர் பயன்படுத்திய உத்திகளை அவருக்குப் பின் தோன்றியகாப்பியங்கள், பக்திஇலக்கியங்கள் போன்றன பின்பற்றின. அதனால் அவருக்கு எனச் சிறந்த உத்திகள் காணப்பட்டமையால் அந்நூலையே வெளியிடலாம் என்று கருதி அந்த நூலை வெளியிடுகிறோம்.

என்னுடைய முனைவர் பட்ட ஆய்வுக்குரிய தலைப்பும் 'சிலப்பதிகாரம்' தான். சிலப்பதிகாரம்பற்றி ஏற்கெனவே சில நூல்களுடன் பல கட்டுரைகளும் வந்துள்ளன. அவை அனைத்தும் விற்பனையாகி விட்டன. அவற்றை அடியொற்றி இப்போது 'இளங்கோவின் இலக்கிய உத்திகள்' என்ற நூல் நிறுவனத்தின் வழியாக வெளிவருகிறது. இது நிறுவனத்தின் நூறாவது நூலாக அமைவது என்னுடைய பெரும் பேறுஎன்று கருதுகிறேன்.

இந்நூலை உரிய காலத்தில் சிறப்பாக வெளிக்கொணர உதவி புரிந்த ஸ்ரீகோமதி அச்சக உரிமையாளர் திரு. சரவணகுமார் அவர்களுக்கு எங்கள் நன்றி.

இந்நிறுவன ஆக்கப் பணிகள் அனைத்திற்கும் ஊக்கமும் ஆக்கமும் தருகின்ற கல்வி அமைச்சர் மாண்புமிகு செ. அரங்கநாயகம் அவர்களுக்கு நாங்கள் என்றும் நன்றி உடையோம்.

ச. வே. சுப்பிரமணியன்

உள்ளே...

1. இளங்கோ 1—4

2. இலக்கிய உத்தி 5—9

இலக்கியம் 5, உத்தி 6.

3. பொருள் உத்திகள் 10—71

இயல்தமிழ் உத்திகள் 10, காப்பிய அமைப்பு 11, தொடக்கம் 15, காதைத் தலைப்பு 17, கால வுணர்வு 19, அகமரபு 22, புறமரபு 26, அறம் பொருள் வீடு 27, பட்டியல் 30, அமைப்பொருமை 33, மீவியற்கை 36, கிளைக்கதை 37, முன்னிகழ்வைப் பின்னுணர்த்தல் 42, பின் வருவதை முன் சுட்டல் 43, கவிஞன் வெளிப் படுதல் 48.

இசைத்தமிழ் உத்திகள் 49, இசைச் கலை 49, வரியும் குரவையும் 52, நாட்டார் பாடல் 54.

நாடகத் தமிழ் உத்திகள் 55, கதைப்போக்கு 56, காட்சி மாற்றம் 57, காப்பிய மாந்தர் 59, பாத்திரப் பேச்சு 62, வீழும் தலைவன் உயர்வு 66, உச்சத்தைத் தொடரும் அழுத்த நீக்கம் 67, குழுப் பாடகர் 68, மறைநிலை 69, ஆடலும் கூத்தும் 70.

4. வெளியீட்டு உத்திகள். 72—190

பொருள் வெளியீட்டுத்திகள் 73, குறிப்பு 73, சொற் குறிப்பு 76, தொடர்க் குறிப்பு 81, கூற்று 82, உள்ளுணர்வு 86, உவமை 87, எடுத்துக்காட்டு 92, வருணனை 94, நிகழ்வுக் குறிப்பு 101, பொருட் குறிப்பு

105, உள்ளுறை 116, குறியீடு 124, பாவிகம் 130, கற்பனை 135, உவமை 139, உருவகம் 149, வருணனை 154, தற்குறிப்பு 156, கேட்குந கிளக்குந 157, சுவையும் மெய்ப்பாடும் 158, நிறம் 161, தத்துவமும் கலையறிவும் 166, மொழி வெளியீட்டுத்தி 69, பிசி 171, முன்னோர் கருத்து 172, உணர்வுக் கேற்ற மொழி 175, மயக்கத் தொடர் 176, தொடர் இணைவு 180, தொடர்ப் பயிற்சி 181, சொல்லுத்திகள் 182, அடை 182, எச்சம் 183, எண் 185, அடுக்கு 186, முரண் 188, ஒலிக்குறிப்பு 190

5. வடிவ உத்திகள் 191—201

செய்யுள் வடிவ உத்திகள் 193, அந்தாதி 195, மடக்கு 196 வண்ணம் 199, உரைநடை வடிவவுத்தி 201.

நூற்பட்டியல் 202

சொல்லகராதி 204

இளங்கோவின் இலக்கிய உத்திகள்

இளங்கோவின் இலக்கிய உத்திகள்

இளங்கோ

தமிழ்த் தாய்க்குப் பாதாதிகேசமாக அலங்கார அணிகள் பூட்டி எழிலூட்டிய புதல்வரில் முதல்வர் இளங்கோ. தனிப் பாடலுடன் தனித்து நின்ற தமிழுக்குக் காப்பிய வனப்பளித்து, புனையா ஓவியத்தை வண்ண ஓவியமாக்கியவர். , இயலாகி இயன்ற தமிழுக்கு இசையினிமையும் நாடக நலனும் நல்கியவர், சிலம்பு போல் என்றும் சிலம்பும் சிலப்பதிகாரத்தினால் சீரிய சிந்தனைகள் பல வழங்கியவர். அரசில்இளையோனாக அமைந்த போதும் தமிழ் இலக்கிய உலகில் மூத்த முதன்மையுடையவர்.

இளங்கோ, தமிழ் நெடும்பாடலுக்குப் பதிகமானவர். முதற் காப்பிய ஆசிரியர் எனும் கட்டுரை பெற்றவர். தமிழ்க் காப்பியத் திற்கு மங்கல வாழ்த்துப் பாடியவர். துறவறம் பூண்ட போதும் மனையறம் சிறந்தது எனக் காட்டியவர். முத்தமிழைத் தமிழிலக்கிய உலகில் ஒருங்கு அரங்கேற்றியவர். சந்தம் நிறை பாவினம் பல புனைந்து பாமாலைக்குச் சிறப்புச் செய்தவர். கற்புடைப் பெண்ணைக் கல்லில் நிறுத்திக் கடவுளாக்கி விழவெடுத்தவர். கற்போரையும் கேட்போரையும் இலக்கியச் சுவைக் கடலில் ஆடச் செய்தவர். இறைத்தலைமையோ அரசத் தலைமையோ அமைக்காது குடிமக்களுக்கு நல்வரிசை அளித் தவர். கலை மடந்தையைக் குலமடந்தையாக்கி நினைவிலே நிற்கச் செய்தவர். மூன்று தமிழ் நாடுகளின் திறமுரைத்தவர். அவற்றின் மூன்று சிறந்த தலைநகரங்களையும் காணச் செய் தவர். அறம் முதலாய முப்பொருளையும் வீட்டையும் காண்பித் தவர். வேட்டது அன்றி வருவது கண்ட கனவுகள் வரைந்தவர். அகமும் புறமும் சேர இறுத்தவர். ஐந்திணைகளின் மரபொழுக்க மும் வாழ்வும் காண்பித்தவர். காற்றில் கலக்கும் நாட்டார் பாடல்களுக்கு ஏட்டில் அடைக்கலம் அளித்தவர். பல் வகையான கலைகளுக்கும் காப்பியத்தில் களம் வழங்கியவர். பாடலிலும் ஆடலிலும் உள்ளுறை குறித்து வைத்தவர். தொடர் மாலை யாக மணிமேகலை எழ வழி வகுத்தவர். பல சமய நெறி சூழ்ந் தவர். கண்ணீர் விடும் பாவையாகவன்றித் துணிந்து வழக்குரைக்

கும் மக்கட்குரலெழச் செய்தவர். முப்பது காதையும் ஒரு மாலையின் மலராக்கி இணைத்தவர். விழ்ந்த அறத்திற்கு உயிராணி கொடுத்த பாண்டியனை அழற்பட்ட பொன் போல் ஒளிரச் செய்தவர். மறம் நாடிய சேரலற்கு அறம் நாட மாடலன் வழிக் கட்டுரை கூறியவர். தலைவன் தலைவியின் பெற்றோரையும் குன்றாக் கோட்பாட்டினராகக் காட்டியவர். தமிழ்க்காப்பியமாயினும் அதில் குமரிமுதல இமயம் வரைப் பரந்த இந்தியதேசத்தையும்காட்சிப்படுத்தியவர்.தெய்வ வழிபாட்டுப்பாடல்கள்வழிப் பக்தி இலக்கியத்திற்குக் கால்கோள் இட்டவர். நீர்ப்படு புனை போல் ஆருயிர் விதி வழிப்படுவதைப் புலப்படுத்தியவர். மற வீரம் காட்டிய புறவீரனுக்குரிய நடுகல்லைக் கற்புக் கனலெழுப்பிய மடந்தை-தெய்வத்திற்கும் உரியதாக்கினவர். மும் மன்னர் புகழ் பாடி, அவர்க்கு மகளான கண்ணகித் தெய்வத்தின் வாழ்த்துப் பெற்றவர். ஐந்திலக்கணச் சாறாக அமையும் இக் கோளறு காப்பியக் கனியை ஆழ்ந்து சுவைப்போருக்குக் கவிதை வரமளிப்பவர்.

இளங்கோ, தமிழின் தனிச்சுவை உணர்த்திய தேன்வண்டு. என்றும நிலைத்து இன்பம் தரும் பொதிகைத் தென்றல். முத்தமிழ் மணம் பரப்பி வரும் பொன் மலர். எங்கும் ஒளிரும் வைர மணி. என்றும் ஒலிக்கும் குடைச்சூற் சிலம்பு. புதுமைக் கவிதைக்கு விளை நிலம். காப்பிய உலகின் விடிகாலைப் பொழுது. ஆழ்ந்து கற்கக் கற்கப் புதுப் பொருள் வழங்கும் எல்லை காணா வெளி. முதிர் தமிழின் மூவியல்புக்கும் உயிரூட்டும் மூச்சுக் காற்று. கற்பின் நெருப்பைக் காட்டிய பொறி பறக்கும் கவிதைத் தீ. பின் நூற்றாண்டுகளில் எழுந்த கவிதைகள் வேர் கொண்ட மலர்தலை உலகம். நினைவலைகள் பலவற்றை ஓயாது எழுப்பும் வற்றா வளநீர்.

இளங்கோ கவிஞன். கலைஞன். அறம் உரைக்கும் மறையோன். கவியுலகில் கோலோச்சும் மன்னவன். பல் பொருளறிவுக் கடைபரப்பும் வணிகன். ஒன்பான் சுவை விருந்தளிக்கும் வேளான். தமிழுக்குத் தீந்தொண்டு செய்யும் ஏவலன். நாத்தொலைவில்லா நன்னூற் புலவன் (3-44)† கவி வலவன். சொற்கடல் கடைந்து அமுதளித்தவன். எழுத்தோரன்ன ஒலியாழ் மீட்டி இசை தந்தவன். பொருண் மலையிடைப் பிறந்த மணி கொடுத்தவன். தமிழும் உலகும் போற்றும் நீணில விளக்கு உருவாக்கியவன்; தமிழ்ப் பாவைப் புனைந்தவன்.

---

†. எண்கள்—சிலப்பதிகாரம், உ. வே. சாமிநாதையர், எட்டாம் பதிப்பின் (1968) காதை, வரி எண்கள்.

பூம்புகார் நகரத்தின் சிறந்த பொற்கொல்லரின் கைத் திறமையால், தொழில் வன்மையால் உருவாகிய சித்திரச் சிலம்பு போல, சேர இளவலின் படைப்பாற்றலால், சொற் சிறப்பால் உருவாகியது சீரிய சிலப்பதிகாரம். முதற் காப்பியம் ; முதன்மைக் காப்பியம்; முத்தமிழ்க் காப்பியம்; முது காப்பியம், மூதுரைக் காப்பியம் ; முருகியற் காப்பியம்; முரற்சிக் காப்பியம்; திங்கள், ஞாயிறு, மழையாகியவற்றை வாழ்த்தி முகிழ்த்த காப்பியம்; பெயரில் சிலம்பாக இருந்தாலும் தமிழின் முடிமணிக் காப்பியம் ; இன்ப முடுக்கமும் துன்ப ஒடுக்கமும் மிடைந்த—முடைந்த காப்பியம் ; முட்டாச் சிறப்பின் பூம்புகார்ப் பட்டினத்தில் முதலும் காப்பியம் ; முப்பாவால் ஆனது ; முக்காண்டம் உடையது ; மும்மை கூறுவது ; ஏறத்தாழ முப்பதாண்டுக் கால இம்மைச் செய்திகளைக் காட்டும் முப்பது காதையுடையது.

சிலம்பு, செல்லாச் செல்வம். அள்ளக் குறையாப் பொருட் குவை. மதிப்பிடற்கரிய மாசறு பொன். கடலில் பிறவா வலம்புரி முத்து. என்றும் மணக்கும் காசறு விரை. மெல்லப்படாக் கரும்பு. தெவிட்டாத தேன். கண்ணகியின் அன்ன நடையும், மயிற் சாயலும், கிளி மழலையும் போன்றது. மாதவியின் கலைக் கோலம் ஆகியது. சோழனின் வெண்குடை போன்ற திங்கட் தண்ணொளியினது. பாண்டியனின் வெங்கோல் போன்ற கதிரெரியினது. சேரனின் வேள்வித்திறம் போன்ற தண்மழையினது. இயற்கை முழுமையின் பிரதிபலிப்பை வழங்கும் கைக்கண்ணாடியாகியது. இது ஒரு சமுதாயத்தின் உயிர்த்துடிப்பு. ஒரு காலத்தின் கோலம். ஒரு நாட்டின் திரைப்படம். ஒரு அரசாட்சியின் கல்வெட்டு. ஒரு பண்பாட்டின் மெய்க் கீர்த்தி. தமிழ் நெடு வழியின் மைல்கல். ஊழ்வினைச் சித்திரம்.

இளங்கோ மூன்று நோக்கத்திற்காக இதனைச் செய்தார் என்று பதிகம் மொழிகின்றது. அரசியலறம், பத்தினி வழிபாடு, ஊழ்வலி என்பன அவை.

அரைசியல் பிழைத்தோர்க் கறங்கூற் றாவதூஉம்
உரைசால் பத்தினிக் குயர்ந்தோ ரேத்தலும்
ஊழ்வினை யுருத்துவந் தூட்டு மென்பதூஉம்
சூழ்வினைச் சிலம்பு காரண மாகச்
சிலப்பதி கார மென்னும் பெயரால்
நாட்டுதும் யாமோர் பாட்டுடைச் செய்யுளென

(ப: 55-60)

இவ்வாறு வரையறுக்கப் படினும், முப்பதிகளைப் பற்றிய முப்பது காதைகளும் எண்ணிறந்த உயர்கருத்துகள் பலவற்றைக் கூறல் வெளிப்படை.

தொடர்நிலைச் செய்யுளின் ஆக்கமும் தோற்றமும்தமிழைப் பொறுத்தவரை இளங்கோவிடம் தொடக்கம் கொண்டதால், அவர் புதுமைச் சிற்பியாக, நவமானதைப் படைத்தவராக அமைகின்றார். அந்நிலையில் சிலப்பதிகாரம் முழுமையும், அதன் ஒவ்வொரு கூறும் புதுமையும் உத்திச் சிறப்பும் உடைய தாகக் காட்டப்படமுடியும். காண்டப்பகுப்பு, காதைத் தலைப்பு, உரையிடையிட்ட அமைப்பு, இசைப் பாடல் இணைவு, நாடகப் போக்கு,கூத்திணைவு, தொடர்ப் பயிற்சி, உவமைத் தொடர்ச்சி, சொற் தேர்ச்சி, பாத்திரச் சொல்லாடல், வருவதுணர்த்தல், வந்ததுரைத்தல், மீவியற்கைப்பாத்திர ஆற்றல்,புறத்துறைகளின் தொடர் நிகழ்வு, மறைநிலை, குறிப்புப் பொருள் எனப் பெரும் பான்மைப் புதுமையுடனும் சிறுபான்மைத் தனிப்பாடல் மரபுத் தொடர்ச்சி காட்டியும் அமைக்கிறார்.

தனிப்பாடலாக இருந்ததைத் தொடர்ப்பாடல் ஆக்கியதுடன், பாவமைப்பிலும் மரபு வேறுபாடு புலப்படும் நீண்ட, உறுப்பு விரவும் யாப்பினைக் கொள்கின்றார். மன்னனைப் பாடி வந்த புறப்பாடலின் வளர்ச்சியில் மக்களிலும் உயர்ந்தவரைப் பாட முனைகின்றார். நிலக்கடவுளாக நீங்கி நின்றவற்றையும் வேறுபட்ட சமயங்களையும் ஓரிடத்தில் சேர்த்து வழங்குகின் றார். அணிகலப் பெயரைக் காப்பியத்திற்குத் தந்து, தொடர்ந்த நூற்றாண்டுகளின் பல காப்பியங்களும் மணிமேகலை, சிந்தாமணி, சூளாமணி, வளையாபதி, குண்டலகேசி என அணிப்பெயர் பெற வழிவகுக்கின்றார். அன்றியும் பெண்ணுக்கு முதன்மை யளித்து அதுவே பின்காப்பியம் பலவற்றில் தொடரக் காரண மாகின்றார். பல சமயத்திறம் காட்டிய இவர் நெறி பின்வந்தோ ரால் பின்பற்றப்படாமை வேறுபாடாகும். பல் கலைகட்கு இவரளித்த இடமும் தகுதியும் கூட பின்னோரால் போற்றப் படாமை ஆற்றல் குறைவாகலாம். கதைக்கே முக்கியத்துவம், கலைகளுக்கு அல்ல என்ற கோட்பாடு உருவாகியமையும் இவ் வமைப்புக்குக் காரணமாகலாம்.

தமிழிலக்கிய உலகில் தனியிடமும் முதன்மையும் இவ்இலக் கியம் பெறுகின்றது. ஆற்றல் இலக்கியமாக அமைந்ததால் செல் வாக்குடன் திகழ்கின்றது. பின்னைய படைப்புகளிலும் செல் வாக்குக் கொண்டது. இது காட்டிய வழி கண்ணகி புரட்சிக் காப் பியத்தையும் எழுப்புகின்றது. 'நெஞ்சையள்ளும் சிலப்பதிகார' மெனும் சிறப்புக் கொள்கின்றது.

இலக்கிய உத்தி

இலக்கியம்

இலக்கியம் வாழ்வது. வாழ்வுடையது. வாழ்வோடு இணைந்து எழுவது. வாழ்வைச் சார்ந்து செல்வது. வாழ்வை வளப்படுத்தவும் நெறிப்படுத்தவும் நினைப்பது. வாழ்வின் இலக்கு ஆகியும் இயல்பு உரைத்தும் அமைவது. நுண்மையான கருத்து கட்கு வண்ணமும் வடிவும் அளிப்பது. எழுந்து வீழ்ந்து அழியும் எண்ணிறந்த ஓயாத எண்ணங்கட்கு நிலைத்த உருக்கொடுப்பது. நெருப்புப் பொறிகளையும் தன் சொற்களில் பொதிவது. கசப் பான உண்மைகளையும் இன்னோசையில் அமைப்பது. அறிவா ராய்ச்சியையும் தெளிந்த தொடர்களில் தருவது. சீரிய சிந்தனை களை அழகான அணிகளில் மறைப்பது. மறைபொருளை உள் ளுறுத்துவது. பண்பைப் புலப்படுத்துவது. நாகரிகத்தை நிலை நாட்டுவது. தவற்றைத் திருத்துவது. கோணலானதை நேராக்கு வது. சீர் கெட்டதைச் சீராக்குவது. இன்புறுத்துவது. இயக்குவது. எளிமையும் ஆழமும் ஒருங்கு கொண்டது. அழகும் ஆற்றலும் இணைந்து இயல்வது. கற்றோரையும் கேட்டோரையும் ஆட் படுத்த வல்லது. உணர்வுக்கு வடிகாலாவது. உயிர்ப்புக்கு எதி ரொலியாவது. அறிவுப் பசிக்கு உணவாவது. நொந்த நெஞ்சிற்கு மருந்தாவது. மானுடத்தின் வாழும் குரலாவது.

இத்தகு பல்வகைச் சிறப்புடை இலக்கியம் கருத்து அல்லது பொருளை அடிப்படையாக உடையது. அக்கருத்து தகுந்த சொற்களாலும் ஏற்புடைச் செய்யுள் அல்லது உரைநடை வடி வாலும் ஒரு படைப்பாக உருக்கொள்கின்றது. வெளியீட்டுத் திறனும் முறையும் முழுவமைப்புக்குச் செவ்வி சேர்க்கின்றன. ஆக்குவோனின் படைப்பாற்றலும், தனித்தன்மையும் ஒவ்வொரு கூறிலும் வெளிப்படும்போது புலமை வன்மை தெரிகின்றது. அதனை நுனித்து உணர்ந்து கொள்ள உத்தியாய்வு உதவுகின் றது.

உத்தி

ஒரு கலைஞன், தன் துறையின் செவ்விய வெளியீட்டிற்குப் பயன் கொள்ளும் ஆற்றலும் ஆக்க முறையும் உத்தி எனப்படுகின்றது.* இலக்கிய கலைக்கும் இது ஒக்கும். இலக்கிய ஆக்கத்தைப் புனைதற்குக் கவிஞன் கொண்ட பலநோக்க முறைகளும், மறைந்தும் வெளிப்பட்டும், சிறுகூறிலும் முழுமையிலும், சொல்லாகவும் கருத்தாகவும் பலவாறாகப் பொருந்தி அமைவது உத்தியாகும் எனலாம். நோக்க நிறைவேற்றமாக அமையும் இவை புலவனால் தேர்ந்து, தெரிந்து, அறிந்து செய்யப்பட்டன வெனினும், சுவைஞனுக்கு உடனடியாகப் புலப்படாதும் அமைதல்கூடும். கதிர் வர, சிறிதுசிறிதாக, இதழிதழாக மலரும் தாமரை போல அறிவுத் தெளிவுடன் பன்முறை அணுகும்போது பல்சுவை தருதல் இலக்கியத்தின் உத்திச் சிறப்புக்குச் சான்றாகும். சுவைஞர்க்கேற்பவும் அது பன்முகம் காட்டுமாற்றையும் சிறப்பாகச் சுட்டலாம். கவிஞன் ஏதேனும் நோக்கம்பற்றி ஒரு சொல், தொடர், பொருண்மை, கருத்து, பொருள், உணர்வு, பாத்திரம், செயல், நிகழ்ச்சி, இடம், காலம், கனவு, கடிதம், வருணனை, விளக்கம், ஆடல், பாடல், காட்சி, நிறம் என ஏதேனும் ஒன்றனை ஆளும் போது அதில் உத்தி தேர முடிகின்றது.

உத்தி பற்றிய எண்ணம் காலப்பழமையுடையது. உத்தி எனும் சொல் தொல்காப்பியம் முதலே ஆளப்படுகின்றது. 'ஒத்த காட்சி உத்திவகை விரிப்பின் (மரபு. 110) எனத்தொடங்கும் இதன் நூற்பா, முப்பத்திரண்டு உத்திகளின் பட்டியலாக அமைந்து மேலும் அப்பட்டியல் வளரவும் இடம் கொடுத்து அமைகின்றது. மரபியலின் இந்நூற்பா நூல்பற்றியசெய்திகளைத் தொடர்ந்து அமைவதால் இலக்கணத்துக்கு உரியதாக இவ்உத்தி அமையும் எனத்தோன்றுகின்றது. மேலும், வழிநூல் வகைகளைக் கூறியபின்பு வரும்செய்தியிலுட்படுவதால் முதல் நூலுக்கன்றி வழிநூலுக்குரியதாகவும் கொள்ள முடிகின்றது. $மூல நூலைச்

---

* **Technique**—The manner and ability with which an artist, writer, dancer, athelete or the like, employs the technical skills of his particular art or field of endeavour.

The Random House Dictionary, Jess Stein, Newyork, 1967, p. 1458.

$ கம்பன் இயற்றிய இராமாயணத்தில் இவற்றுள் சில பொருந்துமாறு காட்டப்பட்டுள்ளன. பார்க்க; கம்பன் இலக்கிய உத்திகள், ச.வே. சுப்பிரமணியன், மெய்யப்பன் பதிப்பகம், காரைக்குடி, 1982, பக். 90-99.

சுருக்கியும், விரித்தும், சுருக்கி விரித்தும் செய்யும் வழிநூல் வகைகளில் இவை பயன்படலாமெனினும், மொழி பெயர்த்து அதர்ப்படயாக்கும்போது மிகவும் இன்றியமையாதனவாகும் எனத் தோன்றுகின்றது.

தொல்காப்பிய மரபியல், நூலுக்கு மட்டுமன்றி, எல்லா இலக்கியத்திற்கும் உரிய சொல் மரபுகளும் பிறவும் கூறுவதால், இவ்வுத்திகளையும் இலக்கண வரைவினின்று நீக்கி இலக்கியத் திற்கும் கொள்ளக்கூடும் அன்றியும் இலக்கியப் பொருள், வடிவம் வெளியீடு பற்றிய கோட்பாடுகள் பலவற்றை வகுத்தளிக்கும் தொல்காப்பியம் உத்தி என்ற சொல்லின்றியும் உத்தி வகைகள் சிலவற்றை வழங்குகின்றது. அக, புறப்பொருண்மைகள் வெளிப் படும் முறைகள், முதற் கரு உரிநிலைகள், திணை மலர்க் குறியீடு கள், பாத்திரக்கூற்று, உள்ளுறை, இறைச்சி, உவமை, நாடக மெய்ப்பாடு, குறிப்புரை, பேசாதனவும் கேட்காதனவும் பேசுவ தாகவும், கேட்பதாகவும், கற்பனையாக அமைத்தல், நிரனிறை முதலிய மொழிபுணர் இயல்பு, செய்யுள் வடிவம், நோக்கு, எச்சம், முன்னம், மாட்டு, வண்ணம், சொற்பொருள், மரபு என இது விரியும்.

தொடர்ந்து கிடைக்கும் முதல் இலக்கிய காலமான சங்கத் தின் படைப்புகளும் தொல்காப்பியம் குறித்த உத்திக் கோட்பாடு களின் ஆட்சியை, ஆற்றலை, திறனைக் காட்டுகின்றன. இளங்கோவுக்கு முந்தைய தனிப்பாடல் உத்திநிலைக் காலமாக இது அமைகின்றது. பாவோசைக்கு இருந்த முதன்மை, எழுத் தொலிக்கு, சொல்லொலிக்கு அல்லது தொடையொலிக்கும் அமைப்புக்கும் அவ்வளவு இல்லா நிலையே இங்குத் தென்படு கின்றது. எனினும் தொல்காப்பியம் வகுக்காத அந்தாதி, பத்துப் பாடல்களுக்கிடையே தொடர்பு புலப்படுத்துவது ஐங்குறு நூற்றின் நொண்டிப்பத்திலும் பதிற்றுப்பத்தின் நான்காம் பத்திலும் அமைகின்றது. ஒரு பொருள் ஒரு தலைமை பற்றிய பத்துப்பாடலின் இணைவு உத்தியும் இவ் இருநூலுக்கும்உரியன. பத்துப் பாடல்களும் ஒரே தொடக்கம் கொள்ளல் அல்லது ஒரே சொற் பயிற்சி, தொடர்ப்பயிற்சி காட்டல் என்பதும் இங்கு அமைகின்றது. வந்த சொல் அல்லது தொடர் மீண்டும் மீண்டும் வந்து விரைவு, அழுத்தம், ஆற்றல் காட்டுவது பிற அகப்பாடலில் 'அகவன் மகளே' (குறு) எனவும், புறப்பாடலில் அன்னச்சேவல், வாயிலோயே, கலஞ்செய் கோவே (புறம்) எனவும் வருவதும் குறிப்பிடத் தக்கது.

அகப்பாடல் என நினைக்கும் போது அவை தமக்கெனச் சில தனித்த உத்திநிலை காட்டுவன, தனிப்பாடல் மட்டுமின்றி

அவற்றின் தொகுப்பும் இத்தகுபான்மை காட்டலாம் என்பதை அகநானூற்றின் பாடல் வரன்முறை ஒரு குறிப்பிட்ட நிலையின் திணைச் சார்பு காட்டுவதும், முழுநூலும் முப்பகுப்பாக அமைவதும் புலப்படுத்துகின்றன. அகப்பாட்டின் பெயர் சுட்டா மரபு தலைவிக்கு ஊரும் நாடும் உவமையாதல், மன்னர் வரலாற்றுச் செய்திகளை உவமையாக இணைக்கும் அகப்பாடலின் புற நோக்கம், அகக்காதலைக் குறிக்கோள் நிலைக்கு உயர்த்தும் அன்றில் போன்ற கற்பனை, புறப்புகழ் கூறவே அகக்கூற்றை உத்தியாக்கும் பட்டினப்பாலை போன்ற நிலை, கலிப்பாடலின் நாடகப் போக்கும், உரையாடல் அமைப்பும், அகமும் புறமும் பண்ணோடு வெளிப்படும் பரிபாடல் எனப் பல நிலைகள் உள. புறப்பாடல் தலைவன் சிறப்பு மொழிதலை முன்னிலைப் பரவலாகவும் படர்க்கைப் புகழ்தலாகவும் தருகின்றன. புறப்புகழுக்கு ஆற்றுப்படை உத்தியாகின்றது. புறப்பாடல் அகப்புறமாகுதலை கைக்கிளை, குறுங்கலி, தாபதநிலை போன்றன காட்டுகின்றன. பாரி ஒருவனுமல்லன் எனப் பழிப்பதுபோல் புகழ்தலும், ஆடினர் பாடினர் வரினே நாடு பெறுவீர் என எள்ளலும், குறிப்பாகவும் நேரடியாகவும் அறமுணர்த்தலும், கேள்வியும் பதிலுமாக அமைத்தலும் பிறவும் உண்டு. நீண்ட பாடல்களுடைய பத்துப்பாட்டு தனிநிலையினது தனக்கெனச் சீரிய உத்திகளுடையது. பிற்காலக் காப்பிய நீட்சிக்கு முன்னோடி போன்றது. குறிஞ்சிப் பாட்டின் மலர்பட்டியலும், மதுரைக் காஞ்சியின் நகர் விளக்கமும் நிலையாமையும் இளங்கோவின் காப்பியப் பட்டியலுக்கும் மதுரை அழிவுக்கும் கருத்து வழங்கின போலும். சங்கப்பாடலின் தனியுத்திகள் இளங்கோவின் காப்பியத்தில் செறிவுற்றன எனலாம்.

உத்திகளின் வகையும், தொகையும், நிலையும் காலந்தோறும் மாறுபடுவது. படைப் போருக்கேற்பவேறுபடுவது. பாடுபொருளுக் கேற்பவும், பாடல்களுக் கேற்பவும், பாடலின் நோக்கம், பயன் அமைப்பு போன்ற பிற பலவற்றிற் கேற்பவும் விதம் விதமாக அமையக் கூடியது. கவிஞனின் ஆற்றலும், தனித்தன்மையும், புதுமை புனையும் விருப்பும் வகை வகையான புதிய உத்திப் பயன்பாட்டைத் தரக் கூடும்.

ஒரு இலக்கிய யுகத்தின் தொடக்கம் காட்டும் இளங்கோவிடம் மரபுத்திகள் தொடர்வதுடன் பலபுதிய உத்திகள் எழுதல், காணப்படல் இயல்பு. தொடர்நிலைப் பாடல் உத்திகள் ஒருபாலாக, தனிப்பாடல்களும் இணைவதால் அவ்வகையின் உத்திகளும் இணைதல்கூடும். காப்பியம், கதை கூறும் இலக்கிய வகையானமையின் கதைகூறு முறை

உத்திகளும் பலவாக விரவும். அன்றியும் ஆற்றொழுக்கான போக்குடனன்றி இட கால வேறுபாடு காட்டும் காட்சி மாற்றம் கொள்ளும் நிலைபற்றி இதன்கண் நாடக உத்திகளும் இடம் பெறுகின்றன. வெறும் செய்தி தெரிவிப்பதாக அன்றி ஆழமும், ஆற்றலும் கருத்து வன்மையும் புலப்படும் படியாக அமையும் பல கூறுமுறைகளும், வெளியீட்டு முறைகளும் உத்தியாகி மிடைகின்றன. நுனித்து நோக்கப் பல் பொருளும் குறிப்பும் வெளிப்படும் சொல்நிலை, மயக்கம், சிலேடை, அங்கதம் போன்றனவும் காணப்படுகின்றன.

எல்லா இலக்கிய வகைளும் பொருள், வெளியீடு, வடிவம் ஆகிய முக் கூறுகளை இன்றியமையாது கொண்டு உருவாகியவை. இலக்கியக் கோட்பாடு காண அடிப்படையாக அமையும் இவை உத்தி பற்றிய எண்ண அணுகுதலுக்கும் களன் வழங்குகின்றன, எனவே இளங்கோவின் இலக்கிய உத்திகளையும் இவ் வகையில் பகுத்து, வகுத்துக் காணல் பொருந்தும்.

காப்பியத்தின் புனை கூறுகள் பலவாகும். அவையனைத்தும் உத்தியாகுமா என்பது சிந்தனைக்குரியது. ஒரு கூறு எப்போது உத்தியாகிறது ? எப்படி உத்தியாகிறது ? ஏன் உத்தியாகிறது போன்ற கேள்விகள் இச் சிந்தனைக்குத் தெளிவு வழங்கலாம். வெறும் பொருட் கூறாகவோ பிற கூறுகளாகவோ வந்து அமையாது, சில நோக்கம், பயன் கருதியும், புலப்பட்டும் அமையும் போது அவற்றில் உத்தித் திறன் காண முடிகின்றது.

பொருள் உத்திகள்

இலக்கிய ஆக்கத்தில் பாடுபொருள் மிக முதன்மையானதும் இன்றியமையாததுமான இடத்தை யுடையது. பொருளின் தேர்ச்சியும் அப்பொருளை அமைக்கும் பான்மையும் ஆக்கி வழங்கும் நிலையும் கவிஞனின் தனித்த ஆற்றல்களைப் புலப் படுத்துவன. பொருண்மைக் கேற்பவும் அதை ஓரமைப்பில் தரும் நிலைக்கேற்பவும் வகைமைப்பட்டு உத்திகள் பயிலக் கூடும். முத்தமிழ்க் காப்பியமாகச் சிலம்பு அமைவதால் அப்பான்மைக் கேற்ப அதன்கண் இயலுத்திகளும் இசையுத்திகளும் நாடகவுத்தி களும் அமைய வாய்ப்புண்டு.

இயல் தமிழ் உத்திகள்

காப்பியமே இங்கு இயலாக அமைவதனால், இவற்றைக் காப்பிய உத்திகளெனவும் கூறக் கூடும். காப்பிய நுவல் பொருள், இயல்பு இவற்றிற்கேற்ப இவ் வுத்திகள் உருவாகின்றன. எல்லாக் கவிதைகளிலும் அல்லது இலக்கியத்திலும் காணப்படாது காப்பி யத்தில் மட்டுமே அமைவனவாக இவற்றைக் கருதலாம். அன்றி யும் எல்லாக் காப்பியத்திலும் இவை அமைதல் எதிர்க்கப்படா லாமெனினும், சிலப்பதிகாரத்திற்கேஉரிய தனிநிலையினவாகவும் அமைதல் இயலும். இது தமிழின் முதற் காப்பியமானமையின் இதன்கண் காப்பிய மரபுத்திகள் அமைய வாய்ப்பில்லை; அனைத்தும் இளங்கோ உருவாக்கிய தாகலாம்.

இவ்வுத்திகளைக் காப்பிய அமைப்புத்திகள் எனவும் கதை கூறுமுறை உத்திகள் எனவும் இருவகைப் படுத்தி அணுகலாம்.* காப்பிய அமைப்பு, தொடக்கம், காதைத் தலைப்பு, கால உணர்வு, அகமரபு, புறமரபு, அறம்—பொருள் — வீடு, பட்டியல் அமைப்பொருமை போன்றன முன் வகையில் கருதத் தக்கன; கிளைக் கதைகள், மீவியற்கை, முன்னிகழ்வைப் பின் கூறல், பின்

---

* கம்பன் இலக்கிய உத்திகள், ச. வே. சுப்பிரமணியன், மெய்யம்மைப் பதிப்பகம், காரைக்குடி, 1982, பக். 366,

வருவதை முன்னுணர்த்தல் போன்றன பின் வகையில் கருதக் கூடியன. இவை காப்பியத்தின் முழுமைப் புனைவில் இன்றி யமையாதனவாகின்றன.

காப்பிய அமைப்பு

தமிழ்க் காப்பியத்தை உருவாக்கிய இளங்கோ, அதற்கென ஒரு தேர்ந்த அமைப்பையும் ஆக்கி வழங்கியுள்ளார். எல்லாக் காப்பியங்களுக்குமுரிய பொதுவமைப் படிப்படையாக வன்றித் தனித்தன்மையுடையதாக அமைகின்றது. ஒரு சிலம்பு போல முதலும் முடிவும் இணையும் பாங்குடையதாகச் சிலப்பதிகாரம் தோற்றம் கொள்கின்றது.

சிலப்பதிகாரம், பதிகத்தின் முதலடியில் இளங்கோவின் துறவைச் சொல்லித் தொடங்குகின்றது.

குணவாயிற் கோட்டத் தரசு துறந் திருந்த
குடக்கோச் சேர லிளங்கோ வடிகட்கு (ப: 1-2)

என, காப்பிய இறுதியும் இதே செய்தியைத் தந்து ஒரு மண்டிலம் அமைக்கின்றது. இளங்கோ தன்னையும் காப்பியத்தில் உட் படுத்தி, கண்ணகி கோட்டத்தில் தேவந்தி தெய்வமுற்றுரைத்த பேச்சில் பதிகம் தந்த புதிருக்கு விடையமைக்கின்றார். முன்பின் முழுத்தொடர்ச்சி இதனால் காப்பியத்திற்குக் கிடைக்கின்றது. தொடக்கத்தில் முடிவும், முடிவில் தொடக்கமும் அமைகின்றன.

வஞ்சி மூதூர் மணிமண் டபத்திடை
நுந்தை தாணிழ லிருந்தோய் நின்னை
அரைசுவீற் றிருக்குந் திருப்பொறி யுண்டென்
றுரைசெய் தவன்மே லுருத்து நோக்கிக்
கொங்கவிழ் நறுந்தார்க் கொடித்தேர்த் தானைச்
செங்குட் டுவன்றன் செல்ல னீங்கப்
பகல்செல் வாயிற் படியோர் தம்முன்
அகலிடப் பார மகல நீக்கிச்
சிந்தை செல்லாச் சேணெடுந் தூரத்
தந்தமி லின்பத் தரசாள் வேந்து (30:173-183)

காப்பியத் தொடக்க-முடிவில் மட்டுமன்றி, முழுவமைப்பிலும் கூட இச்சிலம்புத் தன்மை காட்ட இயலும். சித்திர வேலைப் பாடுடைய பொற்சிலம்பு, உட்பெறு மணிகளையும் அதனால் ஏற்படுகின்ற ஒலிப்பும் உடையது. சிலம்பைப் பற்றிய கொலைக் களக் காதை வருணனை இதனை உணர உதவுகின்றது. முப்பது

காதைகளின் நடு—மையப் பகுதியில் இதை இளங்கோ அமைத்த உத்தித்திறன் சிந்திக்கத்தக்கது.

மத்தக மணியொடு வயிரங் கட்டிய
பத்திக் கேவணப் பசும்பொற் குடைச்சூற்
சித்திரச் சிலம்பு (16: 117-119)

புறத்தே புலப்படுகின்ற வேலைப்பாடமைந்த பொற்சிலம்பு போல் காப்பியக் கதையும் காட்சியும் அமைகின்றன; உள்ளமைகின்ற மணிகளும் வயிரமும் போன்று காப்பியத்தில் ஆடலும் பாடலுமுடைய வரியும் குரவையும் அமைகின்றன; இவை மறைந்திருந்தும் இன்னொலி எழுப்புதல் போலக் கானல்வரியும் குன்றக் குரவையும் உள்ளுறைப் பொருள் வழங்குகின்றன எனக்கூறக்கூடும். இவ்வாறு சிலப்பதிகாரத்தையே ஒரு சிலம்பாக அமைப்பது போன்ற உத்தி நிலை பிறவிடத்துக் காணாக் கவிஞரின் தனித்த உத்தி எனலாம்.

காப்பியத்தை மூன்று காண்டங்களாகப் பிரித்தமை இவரது 'இணைப்பு முயற்சி' ஆகிய நோக்கத்திற்கு உதவும் அமைப்புத்தியாகப் பொருந்துகின்றது. மூவேந்தரையும் முத்தமிழ் நாடுகளையும் இணைக்கும் நோக்கில் மூவரசின் நகரங்களும் காப்பிய நிகழ்வுக் களங்களாகி காண்டத் தலைப்புமாகின்றன. முப்பது காதைகளாகக் காப்பியம் அமையினும், அவை முக்காண்டங்களிலும் சரிசமமாகப் பகுப்புறாது, கதையின் நிகழ்ச்சிவிரைவும் உச்சமும் அமையும் இடைப்பகுதியில் பெருகியும் (11-23), அதன் தோன்றலும் (1—10), துய்த்தலுமாக (24—30) அமையும் முன் பின் பகுதிகளில் செறிந்தும் அமைகின்றதில் அமைப்புமுறை உத்தி புலப்படுகின்றது.

சிலம்புக் காப்பியத்தை முழுமையாக நோக்கும்போது, காப்பியக் கதையினை மங்கல வாழ்த்தில் தொடங்கி, முடிக்கும் போது கவிஞன் வெளிப்பட்டு, கதை கேட்டோருக்கு அறம் கூறி வாழ்த்தி அமைதல், ஒரு அமைப்பு முறையாகப் புலப்படுகின்றது. உலகக் காப்பியங்களைப் பற்றிக் கூறும்போது, முற்காலக் காப்பியங்கள் முனைந்து இயற்றப்பட்ட—படிப்பதற்குரிய கலைக் காப்பியங்களாக அன்றி, பல்லோர்முன்னிலையில்கேட்கும்படிப் புனைந்து கூறப்பட்டனவாக (recitation epic) அமைந்தன எனும் கருத்திற்கேற்ப இவ் வுத்திமுறை பொருந்துவதாகத் தோன்றுகிறது. காப்பிய இறுதி, கதைகேட்ட அனைவருக்கும், அல்லது உலகத்தினர் எல்லோருக்கும், மானுட குலத்திற்கும் வாழ்த்தாகின்றது.

"மல்லன்மா ஞாலத்து வாழ்வீ ரீங்கென்" (30:202)
இத்தகு வாழ்த்திமுடியும் அமைப்புமுறை இன்னும் பிறசில காதை இறுதியிலும் அமைவதில் உத்திநிலை புலப்படுவதாகக் கொள்ளலாம். இசைப்பாடலாக அமையும் காதைகள் அல்லது பலர் பங்கு பெறும் கூத்துச் சார்புடைக் காதைகள் இறுதியில், அந்தந்த நாட்டு அரசனைப் பரவுவது, வாழ்த்துவது ஒரு உத்தி முறையாகின்றது. மங்கல வாழ்த்துப் பாடலும் கானல் வரியும் சோழனை வாழ்த்தி அமைகின்றன.

தங்கிய
இப்பா லிமயத் திருத்திய வாள்வேங்கை
உப்பாலைப் பொற்கோட் டுழையதா வெப்பாலும்
செருமிகு சினவேற் செம்பியன்
ஒருதனி யாழி யுருட்டுவோ னெனவே (1:64-68)

ஆங்கு
மாயிரு ஞாலத் தரசு தலை வணக்கும்
சூழி யானைச் சுடர்வாட் செம்பியன்
மாலை வெண்குடை கவிப்ப
ஆழி மால்வரை யகவையா வெனவே
(7: 52: 11-15)

பாண்டிய மன்னனை வாழ்த்தல் வேட்டுவவரியின் ஈற்றிலும், ஆய்ச்சியர் குரவையின் முடிவிலும் அமைகின்றன.

மறைமுது முதல்வன் பின்னர் மேய
பொறையுயர் பொதியிற் பொருப்பன் பிறர்நாட்டுக்
கட்சியுங் கரந்தையும் பாழ்பட
வெட்சி சூடுக விறல்வெய் யோனே (12: 24. 1-4)

வேத்தர்
மருள வைகல் வைகன் மாறட்டு
வெற்றி விளைப்பது மன்றோ கொற்றத்
திடிப்படை வானவன் முடித்தலை யுடைத்த
தொடித்தோட் டென்னவன் கடிப்பிகு முரசே
(17: 38: 3-7)

வஞ்சிக் காண்டம் சேரன் வாழ்த்தைக் குன்றக் குரவை, வாழ்த்துக்காதை ஆகியவற்றின் இறுதியில் அமைக்கின்றது.

ஆனா
துண்டு மகிழ்ந்தானா வைகலும் வாழியர்
வில்லெழுதிய விமயத்தொடு
கொல்லி யாண்ட குடவர் கோவே (24: 26: 3-6)

ஆங்கு, நீணில மன்னர் நெடுவிற் பொறையனல்
தாடொழார் வாழ்த்த நமக்கரிது சூழொளிய
எங்கோ மடந்தையு மேத்தினா ணீடூழி
செங்குட் டுவன்வாழ்க வென்று (29: 29: 1-4)

இயலுடன் நின்றுவிடாது பாட்டும் கூத்தும் விரவ முத்தமிழ் இணைவுடன் காப்பியம் அமைக்கும் அடிகளின் நோக்கம் வரியும் குரவையும் மாலையும் பாடலும் வாழ்த்துமாக அமையும் காதைகளில் வெளிப்படுகின்றது. காப்பியம் படிக்கவும் கேட்கவும் தக்கதாகமட்டுமன்றி நடிக்கவும் காணவும் தக்கதாகவும் அமையக் கூடிய பரிணாம நிலை இங்கு வெளிப்படுகின்றது. அரங்கு பற்றியும் அரங்கேற்றம் குறித்தும் பாடிய கவிஞர் தம் படைப்பையும் அரங்குக்கேற்ப அமைத்தார் போலும். மக்களிடையே வழங்கிய (நாட்டுப்புற) இசையும் கூத்தும் இவர்கையில் மெருகுற்றுக் காப்பியத்தில் இடம்பெறுகின்றன. பொது மக்கள் இலக்கியங்களை மட்டுமன்றிச் செவ்வை இலக்கியங்களையும் மரபுப்பாடல் நெறிகளையும் இணைத்தும் காப்பியம் அமைக்கும் உத்திநிலை நிறைவேற்றம் கானல்வரி, குன்றக்குரவை ஆகியவற்றின் அகப் பாடலிலும், வேட்டுவ வரியின் புறப்பாடலிலும் புலப்படுகின்றன எனலாம். வெறும்சேர்க்கையாக இணையாது, ஒட்டாதுநிற்காது காப்பிய அமைப்பில் இவை இரண்டறக் கலக்கின்றன. இடைப் பிறவரலாகஅன்றிக்காப்பியக்கதைப்போக்குடன் ஒருங்கிணைந்து திருப்புமையங்கட்குக் காரணமாகி பின்நிகழ்வுகட்கு முற்குறியாகி குறிப்புப்பொருள் தாங்கி, பாத்திர இயல்புசெப்பி இவை அமைவதனால் இவ் இணைவில் பயன் நோக்கம் அமைந்து உத்திச் சிறப்புறுகின்றன. கவிஞர் கால சமுதாயத்தின் கலையறிவாற்றலைப் புலப்படுத்தவும் புரியவும்இத்தகுபகுதிகள்உத்தியாகுகின்றன. நில மக்களின் சமய வாழ்க்கையை நம்பிக்கைகளை வெளிப்படுத்தும் ஏதுவாகவும் இவையமைந்து, பிற்காலப் பக்தி இலக்கியத்தின் விதை முளைப் பருவமாகின்றன.

உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுளான சிலம்பின் அமைப்பும் சிந்திக்கத் தக்கது. வடமொழி, பிற திராவிட மொழிகளின் சம்பு காவியங்கள் இந்நிலையின் உரைபெறு கட்டுரை, உரைப்பாட்டு மடை, கட்டுரை, கருப்பம் எனச் சிலம்பில் இவ்

வுறுப்புப் பல்நிலை காட்டுகின்றது செய்தி தருதலாக அறிக்கை யாக இவை அமைகின்றன (Report) எனலாம். இணைப்புக்கண்ணி யாகவும், தொகுத்துரையாகவும், கூறியதைக்கூறும் வலியுறுத்தல் நோக்குடனும், ஆசிரியர் குரலாகவும் இவை அமைகின்றன போலும். அன்றியும், சிலம்பின் காண்ட இறுதிகளின் கட்டுரை களும், காப்பிய முடிவின் நூற்கட்டுரையும் இந்நிலையில் தனிச் சிறப்பினவாகக் குறிக்கத் தக்கன. சில காதைகளின் இறுதியில் அமையும்ஒன்று அல்லதுசில வெண்பாவில்இத்தகுஅமைப்பொருமை காணப்படாத போதும் குறிப்பு வழங்கவும், கருத்தழுத்தத்திற் காகச் சொன்னதை மீண்டும் சொல்லவும் பயன்பட்ட நிலையில் அமைப்புத்தியாகக் கருதக்கூடும்.

தொடக்கம்

நல்ல தொடக்கம் பாதி வெற்றி என்பது பழமொழி. இலக்கி யத்தின் தொடக்கமும் இத்தகையது. சிலப்பதிகாரத்தைப் பொறுத்தவரை, அதன் தொடக்கத்தைக் காப்பியத்தொடக்கம், காண்டத் தொடக்கம், கதைத்தொடக்கம் என மூன்று கோணத் தில், நிலையில் காண முடியும்.

காப்பியத் தொடக்கம் பல அமைப்பு முறை உத்திகளைப் புலப்படுத்துகின்றது. காப்பியக் கதையின் நேரடித் தொடக்கத் திற்கு முன்பு ஒரு முன்னுரை அமைத்தல் என்பது உத்தியாகத் தோன்றுகின்றது. சிலம்பின் பதிகம், உரைபெறு கட்டுரை ஆகிய பகுதிகள் இதனை உணர்த்துகின்றன.

காப்பியத்தின் தொடக்கம் உச்சத்தை உணர்த்துவதிலும் விளைவு, பயன் எது எனக் கூறுவதிலும் அமைதல் உத்திநிலையில் தேவைப்படுவதை இவை உணர்த்துகின்றன. அதிசயமான, ஆச்சரியமான, இறும்பூது தோன்றக் கூடிய கவர்ச்சியான செய்தியுடன் பதிகம் ஆரம்பிக்கின்றது. அது காப்பிய ஆசிரிய னின் துறவும், கண்ணகி விட்புலம் போய காட்சியு மாகும். இவையே காப்பிய, காண்ட முடிப்பாகவும் அமைதலை, மதுரைக் காண்ட இறுதியில் கண்ணகி விண்ணேறிய காட்சியிலும், வரந்தரு காதை ஈற்றில் அவள் வாயிலாகவே இளங்கோவின் துறவு உணர்த்துவதிலும் காண்கிறோம்.

பத்தினிக் கடவுளை ஏத்த, வழிபட, நோயும் தீமையும் நீங்கி மழை வளம் பெருகும் என உரைபெறு கட்டுரை நற்சான்று கூறுவதின் வழி, பயன் சுட்டப்பட்ட பின்பே காப்பியக் கதை விரிவுடன் தொடங்குகின்றது.

பதிகம், இளங்கோவே இயற்றியது எனக் கொண்டு காணும் போது, இன்னும் சில உத்திகள் புலப்படுகின்றன. கதைப் பொருள் கிடைத்த வரலாறு கூறுதல்; நிகழ்ந்த கதையை, மக்களிடையே புழங்கிய கதையையே பாடுதல் (not a remote theme but a popular one); கதையைச் சுருக்கி மொழிதல்; தானாக ஏற்றெடுத்துப்பாடாமல் ஒருவரின் வேண்டுதலில் பாடியதாகக் கூறல்; கதையைக் காப்பியமாக்குமுன் அதன் முழு அமைப்பையும் கருத்தில் உருவாக்கிக் கொண்டு இவ்வாறு பாடுவேன் எனச் சுட்டல்; காப்பியக் கதையின் குறிக்கோள்களை நவிலல் ஆகிய பல கூறுகளையுடைய அமைப்பினதாகப் பதிகத்தை அமைத்துக் காப்பியத்தைத் தொடங்கும் அமைப்பு முறை உத்தி புலப்படுகின்றது. காப்பிய ஆசிரியன் எதைப் பாடப்போகிறான் என முன் மொழிந்த பின்பே காப்பியத்தைத் தொடங்குவது எல்லா வீரநிலைக் காப்பியங்கட்கும் உரிய இலக்கணமாக மேனாட்டவ ரால் குறிக்கப்படுவது, இயையு பற்றி இங்கும் நினைக்கத்தக்கது.

காப்பியத் தொடக்கம் கதையின் நடுவில் அமைதல் வேண்டும் (in medias res) என்னும் மேனாட்டுக் கோட்பாடு, சிலம்பில் கதை நிலையில் பொருந்தவில்லை என்ற போதும் கண்ணகி விண்ணேறிய பதிகச் செய்தியைத் தொடக்கம் எனக் கொண்டால் பொருத்திக் காண முடியும். விண்ணேறுதற்கு முந்திய செய்திகள் முதலிரு காண்டத்திலும் பிந்திய செய்திகள் வஞ்சிக் காண்டத்திலும் அமைதல் வெளிப்படை.

சிலம்பின் காண்டத் தொடக்கமும் காதைத் தொடக்கமும் ஒன்றாக அமைகின்றன. ஆறு, நாடு, நகர் என்ற போக்கின் பிற்காலக் காப்பிய நிலை இங்குப் பொருந்தாது, இயற்கை வாழ்த்து, மன்னன் வாழ்த்து, இறைவாழ்த்து, இட வாழ்த்து எனச் செல்கின்றது. சிலப்பதிகாரம் வெறும் கதைக் காப்பிய மன்று; கருத்துக் காப்பியம்; குறியீட்டுக் காப்பியம். எனவே காண்டத் தொடக்கமும் கருத்துகளை முன்தருவதாக, குறிப்பு களை உள்ளுறுத்துவதாக அமைகின்றது. திங்களும், ஞாயிறும், மழையும் காண்டத் தொடக்கத்தில் போற்றப்பட்டுச் சோழ மன்னனின் வெண்குடை, ஆணைச் சக்கரம், அருள் ஆகிய வற்றுக்கு இணையாக வெளிப்படக் கூறப்படுகின்றன. ஆயின் இவை, காப்பிய இறுதியில் கடவுட் டன்மை பெற்று காப்பிய முதன்மைப் பாத்திரமாகும் கண்ணகியின் பண்பு புலப்படுத்து கின்றன. புகாரில் தண்மதிபோன்ற மென்மை வாழ்வும், மதுரையில் வழக்குரைத்து மன்னனை வென்று மதுரையை

எரித்ததில் கதிரவன் போன்ற நடுநிலைமையுடையதும் வெம்மையுடையதுமான வாழ்வும், வஞ்சியில் இறைவியாகி அருள்வரந் தந்தும் வழிபட்ட நாட்டினர்க்கு மழைவழங்கியும் அமைந்தமையால் மாமழையாகியும் அமைகின்றாள் கண்ணகி. திங்கள் அறிவு வாழ்க்கையையும், ஞாயிறு உணர்ச்சி வாழ்வையும், மழை அருள் வாழ்வினையும் குறித்து நிற்கின்றன. காப்பியக் கதையின் உச்ச நிகழ்வுக்கும் பாண்டியன் காரணமானதால், அவன் குல முதல்வனான திங்களையே முற்குறித்து இளங்கோ காண்டத்தைத் தொடங்கினார் எனலும் தகும். தொடர்ந்து வரும் இரண்டாம் காண்டமும் திங்கள் எனவே தொடங்குவதும் இங்கு இணைத்துக் கூறத் தக்கது.

சிலப்பதிகாரத்தின் கதைத் தொடக்கம் காப்பிய ஒப்பீட்டு நிலையில் தனியாகச் சிந்திக்கத் தக்கது. தலை மாந்தரின் பிறப்பு முதல் தரும் நிலையன்றி, வாழ்வுத் தொடக்கம் முதல் அமைவது, இந்திய பழங்காப்பிய மரபுக்கு மாறான புது உத்தியாகும். இடையில் தொடங்கிய வாழ்வுநிறைவுறாதே இடையில் முடிவுறும் என்பது இங்கேயே சுட்டுப்பெறுகின்றது போலும்.

காதைத் தலைப்பு

சிலப்பதிகாரக் காப்பியம், கதையின் விரைவுப்போக்குக்கு அடிப்படைக் காரணமான சூழ்வினைச் சிலம்பு காரணமாகப் பெயர் பெறுகின்றது. அதன் காண்டங்கள் கதைநிகழ் களங்கள் பற்றிப் பெயர் பெறுகின்றன. காதைத் தலைப்புகளிலும் இக் காரண காரிய இயைபு அமைதல் இயல்பு. வெறும் பொருளமைதித் தொடர்பு மட்டுமன்றி ஆழமும் நுண்மையுமான கருத்திணைவும் தென்பட்டு, பெயர்த் தேர்ச்சியிலும் உத்தியமைதலைக் காட்டுகின்றன.

கோவலன் மாதவியோடு வாழ்ந்தது ஒரு சிறுபொழுது மட்டுமே என்பதை அந்திமாலை சிறப்புச் செய்காதை எனும் பெயரே விளக்கி நிற்கின்றது. வெறும் மாலை மயக்கமாக அமையும் வாழ்வாக அது காணப்படுகின்றது. சிறுபொழுதில் ஏற்பட்ட உறவு ஒரு பெரும்பொழுதுவரைக் கூட நீள-நிகழவில்லை என்பதை வேனிற் காதைக்கு முன்பே ஏற்பட்டு விட்ட கானற்பிரிவு காட்டுகின்றது. இன்பம் விரைந்து கழிவது; இன்பமுற்றவருக்கு, இன்பத்தில் இணைந்தவர்க்குக் காலம் விரைவது உணர முடிவதில்லை; அவர்கள் மயங்கும்போது காலம் கடுகிச் செல்கிறது என்பதை உணர்த்தி இளங்கோவின் இவ்இரு காதைத் தலைப்புகளும் அமைகின்றன.

கடலாட்டில் முடியும் இந்திரவிழாவைக் காட்டும் காதைகளும் இவ்வகையில் எண்ணத்தக்கன. மருதநிலத் தெய்வம் இந்திரன்; அவனுக்கு மன்னன் எடுத்த விழாவைக் காட்டும் காதைப்பகுதி கோவலனின் மருதவாழ்க்கையையும் உட்கொண்டது. அவ்விழாவில் மாதவி ஆடினாள் என்பதால் ஊடிய கோவலனை ஊடலுணர்த்த அவள் முயன்றாலும் விழா முடிந்தது போல மருத வாழ்வும் முடிவுறுவதைக் காதைத் தலைப்பே உணர்த்தி விடுகின்றது. கடலாட்டுக் காண்டல் விருப்பொடே சென்றாலும், அவர்கள் கடலாடாத போதும், கவிஞர் கடலாடு காதை எனவே பெயர் கொடுத்து, கலைக்கடலான அவள் ஆடல் நிறைவுற்றதையும், 'சலம்புணர் கொள்கைச் சலதி' எனப் பழிக்கப்பெற்ற அவளோடு கோவலன் கொண்ட வாழ்வு முடிவடைந்ததையும் சுட்டுகின்றார். 'நாடக மேத்தும் நாடகக் கணிகையொடாடிய கொள்கையின்' என்ற பதிகமும் (15-16), தன்னோடு வாழ்ந்த வாழ்வையே ஆடலாக விரித்த கோவலன் கூற்றும் (8: 74-110) இங்கு இணைத்துக் கருதத்தக்கன.

கோவலன் பிரிந்த மாதவியின் பாலை வாழ்வின் வெம்மை வேனிற்காதையில் பெயர்ப் பொருத்தம் கொள்கின்றது. அது போன்றே கண்ணகியின் புகார் நகர வாழ்வின் இயல்பும், மதுரை வாழ்வின் தன்மையும் புகார்க்காண்ட இறுதி, மதுரைக் காண்ட முதற் காதைப்பெயர்கள் வாயிலாக முறையே உணர்த்தப்படுகின்றன. புகாரும், சோழநாடும் அவளுக்கு நாடாக அமைந்தன. பெற்றோர் உற்றார் உறவினரைப் பிரியா வாழ்வாக, கணவன் பிரிந்திருந்தபோதும் நாட்டு வாழ்வாக அமைந்திருந்தது என்பதை நாடுகாண்காதை உய்த்துணர வைக்கின்றது. அவ்வாறன்றி மதுரை வாழ்வு கொடிய தீமைகளுடைய காடாக, பேரிழப்பு வழங்கும் சுடுகாடாக அமையும் என்பதை மதுரைக் காண்டத் தொடக்கத்தின் காடுகாண்காதை உணர்த்துகின்றது. இவள் வாழ்வு மட்டுமன்றி மதுரை நகரமும் சுடுகாடு ஆகுதல் அழற்படு காதையில் வெளிப்படுகின்றது.

வஞ்சிக்காண்டம் சேரர் தலைநகரால் பெயர் பெற்றதுடன், வஞ்சி சூடிப் போர் மேற்சென்ற சேரன் செயலுக்கும் குறியீடாகிப் போர்க்காண்டம், வெற்றிக் காண்டம் என்பதையும் காட்டுகின்றது. அதற்கேற்ப, முன் காண்டங்கள் காட்டிய அக வாழ்வுக்கு மாறாகப் புறக்காண்டமாகவும் அமைந்து, காட்சி, கால்கோள், நீர்ப்படை, நடுகல் எனும் புறத்துறைப் பெயர்க் காதைகளைப் பெறுகின்றது.

கலைக்காப்பியமாகச் சிலம்பை உருவாக்கினமையால் கவிஞர் அதற்கேற்ப வரியும், குரவையும், பாடலும், மாலையுமாகக் காதைகள் அமைத்து வாழ்விசையும், வாழ்வின் ஆடலும் விளக்கப்படுவதை உணர்த்துகின்றார்.

காலவுணர்வு

இலக்கியத்தின் முதற்பொருளாகக் காலமும் இடமும் அமைகின்றன. இவ் இரண்டின் அடிப்படையிலேயே செயற்புலப்பாடு அமையமுடியும். ஒரு செயல் இயல்பானது. நிகழ்ந்தது அல்லது நிகழ்தற்குரியது, நிகழக் கூடியது என்ற உணர்வை ஏற்படுத்த கால இடக்குறிப்புகள் உத்தியாகி உதவுகின்றன. கால எல்லைகளுடைய வாழ்வின் கவின் சித்திரமாகக் காப்பியத்தை உருவாக்கும்போது கவிஞர் ஒளிந்த காலவுணர்வுடையவராகக் காணப்படுகிறார். வானில் பறக்கும் நூலறுந்த நிலையில்லாத பட்டம் போலன்றி, சில காலத் தறிக்கட்டுகட்கிடையே பாவுற்ற இழைப் பின்னலாக இதனால் காப்பியம் உருப்பெறுகின்றது.

காப்பிய முதன்மைப் பாத்திரங்களின் அறிமுகம் அவரவ ரகவையோடு, கால அளவையோடு தரப்படுகின்றன, கண்ணகி கோவலனின் திருமணக் காட்சியின் கதைத் தொடக்கம் அவளை 'ஈராறாண் டகவையாள்'' (1: 24) எனவும் அவனை ''ஈரெட் டாண் டகவையான்'' (1. 24) எனவும் தருகின்றது. அத்துடன் தலைமாந்தரின் வாழ்வில் திருப்பம் உருவாக்கக் காரணமாகியமைந்த மாதவியின் அரங்கேற்றுச் சூழல் அறிமுகம், அவளையும் பன்னீராண்டினளாகத் தருகின்றது.

> தாதவிழ் புரிகுழல் மாதவி தன்னை
> ஆடலும் பாடலு மழகு மென்றிக்
> கூறிய மூன்றி னொன்றுகுறை படாமல்
> ஏழாண் டியற்றியோ ரீரா றாண்டிற்
> சூழ்கழன் மன்னற்குக் காட்டல் வேண்டி (3: 7-11)

காப்பிய மாந்தரின் அறிவு முதிர்ச்சி, முதிர்ச்சியின்மை, மனநிலை, செயற்போக்கு போன்றவற்றை அறுதியிட, அறிய முயல இத்தகு வயதுக்குறிப்பு உதவுவதால் உத்தியாகக் கூடும்,

வயது நிலை மட்டுமன்றிக் காலக்கழிவும் தரப்படுதல், காப்பியமெங்கும் பாத்திரப்பண்பைப் புரிந்து கொள்ள உதவுகின்றது. கண்ணகியோடுள்ள கோவலன் வாழ்வு 'யாண்டு சில கழிந்தன' (2. 99) என்பதால் சில ஆண்டுகளே நிகழ்ந்த குறுகிய

இல்வாழ்வாக அமைகின்றது. அடியார்க்கு நல்லாரின் கருத்தடிப் படையில் இதனை எட்டாண்டுகளாகக் கொள்ள முடிகின்றது* எனவே கோவலன் மாதவியை அடைந்தபோது இருபத்து நான்கு வயதினனாக அமைந்திருக்கவேண்டும். சுமார் பன்னிரண் டாண்டுக்குப் பின்பு மாதவியைப் பிரிகின்றான். தேவந்தி கூறும் மணிமேகலை துறவு அவளைப் பருவ நங்கையாகக் காட்டுவதால் (30-9-42) இவ்வெண்ணம் கொள்ள முடிகின்றது. இந் நிலையில், முப்பத்தாறு வயதினான கோவலன் மீண்டும் மனைவியை அடைந்து வாழ்க்கையைச் செவ்வைப் படுத்தும் நோக்கினனாகப் புலப்படுகிறான். பதினாறு அகவையில் பெற்றோர் அமைத்த வழி ஒழுகி இல்வாழ்வில் இல்லா ளோடு தருக்கி வாழ்ந்தவன்; இருபத்து நான்கு வயதில் தன்னிடம் பொருந்திய கலையுணர்வுக்குத் தக்க துணை தேடும் உரிமை வேட்கையுடன் கலைமடந்தையாம் மாதவியைப் பெற்று விடுதலறியா வேட்கையனாகியவன்: வயதில் ஏற்பட்ட முதிர்ச்சி காரணமாக முப்பத்தாறு அகவையில் இன்பம், கலை, கேளிக்கைகளை நீக்கி தனது உடைமை, செல்வாக்கு இவற்றை நாடும் வேட்கை யுடையவனாகி அமைகின்றான் எனக் காலக் குறிப்பை உத்தியாக்கிக் கவிஞர் பாத்திரப் பண்பு வளர்ச்சியைக் காட்டுகிறார்.

சின்மலர் தூவி வாழ்த்துப் பெற்ற கண்ணகி, இல்லற வாழ்க்கை சில ஆண்டே பெற்றது போன்று மீண்டு வந்த கணவ னுடனும் சில காலமே உடனுறைவு பெறுகின்றாள். இந்திர விழா முடிவு முதல் மதுரை எரிந்தது வரையிலான காலம் சுமார் ஒன்றரைத் திங்கள் மட்டுமே. சித்திரை மாதத்துச் சித்திரை நாளில் விழாத் துவங்கி (5:64) இருபத்தெட்டு நாட்கள் நிகழ்ந்து முடிய, மதுரை ஆடிமாதத்தின் அமாவாசையில் எரியுண்ணப்படு கின்றது. அடியார்க்கு நல்லாரின் உரை சித்திரை மாதம் 28ஆம் நாள் முதல் வைகாசி 28 வரை விழா நிகழ்ந்ததை உணர உதவு வதால், அது முதல் ஆடி அமாவாசை வரை ஒன்றரை மாதமா கலாம். கண்ணகியின் கணவனோடு உடனுறைவு பெற்ற கால மாக மட்டுமன்றி, மாதவியின் கடிதங்கள் காட்டும் மனவளர்ச்சி குரிய பிரிவு காலமாகவும் இது உணரத் தக்கது.

* சிலம்பில் கால உணர்வு—ஒரு குறிப்பு, சிலம்பின் சில பரல்கள், ச.வே. சுப்பிரமணியம், பதி.பார்வதி அம்மாள், திருவனந்தபுரம், 1972, பக். 24—33.

கணவனை இழந்த கண்ணகியின் தனிமை இவ்வுலகில் பதினான்கு நாட்கள் தொடர்கின்றது. கோவலனின் முற்பிறப்புக் கதையின் சுங்கமன் மனைவி நீலி உற்ற துயரத்தின் கால வெல்லையும் (23:163) இதுவாகவே அமைந்து இணைமை காட்டுகின்றது. இவ்வாறே கண்ணகி - கோவலன் இல்வாழ்வின் எட்டாண்டு இணைவு போலவே தேவந்தி - பாசண்டச் சாத்தன் இல்வாழ்வும் எட்டாண்டு அமைந்து (30:85) காப்பிய முதற் துணைக் கதைகள் காலவுணர்விலும் தொடர்பு காட்டும் உத்தியுடன் அமைக்கப்பட்டதைப் புலப்படுத்துகின்றன.

தலைவன் தலைவியரின் வாழ்வின் இருபதாண்டு நிலையை (கோவலன் 16-36) உணர்த்தியதைத்தொடர்ந்து சேரன் செயற்படும் சில ஆண்டுகளையும் இளங்கோ உணர்த்துகின்றார். முப்பத்திரு வயதின் கற்புடை மடந்தையாம் கண்ணகிக்கு இமயத்தில் கல்லெடுத்த மன்னன் வஞ்சி நீங்கிய காலம் முப்பத்திரண்டு மாதமாகக் குறிக்கப்படுகின்றது.

பிறையேர் வண்ணம் பெருந்தகை நோக்க
இறையோன் செவ்வியிற் கணிஎழுந் துரைப்போன்
எண்ணான்கு மதியம் வஞ்சி நீங்கியது
மண்ணாள் வேந்தே வாழ்கென் றேத்தே
[27:147-160]

இத்துடன் திரும்பும் காலத்தையும் கணக்கிட்டால், சுமார் ஐந்தாண்டுகள் ஆனமை கருத முடியும். காப்பியக் கதையோட்டத்தை நோக்க, சிறைப்பட்ட வடவாரிய மன்னரை நீலன்முதலியோர் சோழ, பாண்டிய நாட்டு மன்னர்க்குக் காட்டி வந்தனர் எனவும், அம்மன்னரின் கருத்துக்கேட்டுச்சேரன் சினக்க மாடலன் அவனை மற வாழ்விலிருந்து அறவேள்விக்குத் திருப்பவே, மன்னன் பத்தினிக் கோட்டம் சமைக்க ஏவினான் எனவும் அமைவதால் (28:80-234) காப்பிய முடிவுவரை இன்னோர் ஐந்தாண்டு கடந்திருக்கும் என நினைத்தல்கூடும். அவ்வாறாயின், முப்பது காதையின் முழுக் காப்பியம் முப்பதாண்டுக் கால வரலாற்றுப் பரப்புக் காட்டுவது எனச் சுட்டலாம். இதனால் காலவுணர்வு காட்டும் காதைத் தலைப்புகள் மட்டுமன்றி காப்பிய அமைப்பு முழுவதுமே காலவுணர்வுடனமைதல் புலப்படும்.

முப்பதாண்டுகள் முப்பது காதையெனக் கூறினாலும் சில ஆண்டுகட்குப் பல காதையும் பலஆண்டுகட்குச் சில காதையுமாக நிகழ்வு விரைவிற்கேற்ப நீட்டியும் செறித்தும் தந்து அமைப்புச் சிறப்புக் காட்டுகின்றார் கவிஞர். ஒரு வாழ்வின் பெரும் பகுதி

யைக் கொண்டு அமையும் இக் காப்பியக் கதை சில நாள் நிகழ்ச்சி களையே மையமாகக் கொண்டுள்ளது. ஊர்காண் காதை முதல் கட்டுரை காதைவரைப் பத்துக் காதைகள் கிட்டத்தட்ட மூன்று நாட்களின் நிகழ்ச்சியையே தருகின்றன. காப்பியத்தின் திருப்பு மையம், உச்சகட்டம் போன்ற விறுவிறுப்பமைந்த பகுதிகளில் ஒரு நாள் நிகழ்ச்சிகளே பல காதைகளில் பேசப்படுகின்றன. இன்ப நிகழ்ச்சிகள் விரைந்து சென்றுவிடும் என்பதால் கண்ணகி, மாதவியுடன் கோவலன் உற்ற எட்டும் பன்னிரண்டும் ஆண்டு இன்ப வாழ்வு சில காதைகளில் (1-7) நவிலப்பட துன்பம் நிறைந்த இருமாத நிகழ்வுகளுக்குப் பதினைந்து காதைகள் ஒதுக் கப்படுகின்றன. (8: 22)

இம்மை நிகழ்வுகளுடன் முற்பிறப்பும், மறுபிறப்பும் இணைந்து மும்மைக் காலவுணர்வும் காப்பியம் கொள்வதும் குறிப்பிடத் தக்கது. அன்றியும் நிகழ்காலத்தைக் காட்டும் போதே, குறிப்புகள் வழிவருங் காலத்தை முன்னுணர்த்துவதும், பழைய நிகழ்வுகளைத் தேவையேற்படுமிடத்துச் சுட்டுவதன் வழி இறந்த காலத்தைக் காட்டலுமமைந்து முக்கால வுணர்வும் காப் பியம் கொள்வதும் சுட்டற்குரியது. இக்கூறுகள் காப்பியப் போக்கில் உத்திநிலை பெறுவதும் சிந்தித்தற்குரியது.

அகமரபு

வாழ்வியலின் இருபகுதிகளாக அமைவன அகமும் புறமும் தொல்காப்பியம், சங்கத் தனிப்பாடல் எனத் தொடர்ந்து வந்த அகமரபு, பெயர் சுட்டி மாந்தரைப் பாடிய காப்பியத்திலும் தொடர்கின்றது. மரபு உத்தித் தொடர்ச்சி என இதனைத் கூறலாமெனினும் ஆசிரியனின் படைப்புத் திறனுக் கேற்பப் புதுமையும் புலப்படுத்துவதுண்டு.

அகனைந்திணையின் களவிலன்றிக் கற்பில் தொடங்கி இயலும் சிலப்பதிகாரக் காப்பியம் அகத்தின் முதற், கரு, உரிப் பொருள் பற்றிய சிந்தனைகளை, குறிப்புகளைச் சிலவிடங்களில் வழங்குகின்றது. ஐந்திணை என மொழிந்த போதும் நானிலமும் தெய்வமுமே வழங்கிய பழம் மரபுக்குப் புதுக் கருத்துச் சேர்ந்து பாலைக்கு நிலை விளக்கமும் கொற்றவைத் தெய்வமும் கூறிய இளங்கோவின் சிறப்பு தனித்த சிந்தனைக்குரியது.

சிலம்பு ஐந்திணைக்கும் இடமளிக்கின்றது. இந்திர விழவூரெடுத்த காதை மருத நில இறைவன் இந்திரனையும், காவிரி புரந்த புகார் நகரின் வளனையும் தந்ததுடன், முன்பின்

காதைகளில் கோவலனின் மருத வாழ்வையும் ஊடலையும் தருகின்றது. கடலாடு காதையும் கானல்வரியும் நெய்தல் நிலத்தையும், கடற் தெய்வத்தையும் (7:5-1) காட்டியதுடன் தொடர்ந்து, பிரிவில் மாதவி இரங்குதலையும் தருகின்றன. வேட்டுவவரி பாலை நிலத்தையும் கொற்றவை வழிபாட்டையும் தருமுன், மாங்காட்டு மறையோன் கூற்றில்.

வேனலங் கிழவனொடு வெங்கதிர் வேந்தன்
தானலந் திருகத் தன்மையிற் குன்றி
முல்லையுங் குறிஞ்சியு முறைமையிற் றிரிந்து
நல்லியல் பிழந்து நடுங்குதுய ருறுத்துப்
பாலை யென்பதோர் படிவங் கொள்ளும் (11:62—66)

என வருணனை அமைகின்றது. வேனிற்காதை முதல் மாதவிக்குப் பிரிவும், தொடர்ந்து கோவல கண்ணகியர்க்கு புகாரைப் பிரிதலும் அமைகின்றது. சங்கம் பாலையில் களவின் உடன் போக்கைத் தருதற்கு மாறாக, மரபு மீறல் போல் இங்குக் 'கற்பின் உடன் போக்கு' அமைகின்றது. மாதரி அடைக்கலம் பெற்றது முதல் ஆய்ச்சியர் குரவை வரை முல்லையும், ஆயர் வாழ்வும், மாயோன் வாழ்த்தும் பொருந்துகின்றன. குன்றக் குரவை, குறிஞ்சி நிலம், குரவர் வாழ்வு, முருகனைப் பாடல் ஆகியவற்றைத் தருகின்றது.

குறிஞ்சி, முல்லை, பாலை, மருதம்நெய்தல்என்றமரபு முறையில்செல்லாது தலைதடுமாறி, மருதம்முதலாகக்குறிஞ்சி ஈறாகச் செல்லுமாறுகவிஞர் அமைத்தமை சிந்தித்தற்குரியது. காப்பியக் கதை புணர்தலும் சிற்றின்பமுமாகத் தொடங்கியபோதும், அதுவன்றி, பேரின்ப நிறைவான அமரருலக மடைந்ததே குறிஞ்சியாகின்றது போலும். ஐந்திணை ஒழுக்கத்திலும் தலைவனே இணைந்து வர, மாதவிக்கு ஊடலும் இரங்கலும், கண்ணகிக்கு இருத்தலும், பிரிதலும், இணைதலும் பகுதிப் பட்டுப் பொருந்துகின்றன எனலாம்.

கண்ணகியின் வாழ்வுத் தொடக்கம் இருத்தலும் இரங்கலு மற்ற உடனுறைவு வாழ்வாகவே மனையறம்படுத்த காதையில் அமைகின்றது. காருக்கும் அதனால் முல்லைக்குமுரிய மயில் அவள் சாயற்குத் தோற்றுக் கானடைய, நெய்தலுக்குரிய அன்னம் அவள் நடைக்குத் தோற்று மலரை அடைய, குறிஞ்சிக் குரிய கிளியே அவளை நீங்காதமைந்தது எனும் கோவலன் பாராட்டுரை இதனை உள்ளுறுத்துகின்றது.

மாயிரும் பீலி மணிநிற மஞ்ஞைநின்
சாயற் கிடைந்து தண்கா னடையவும்
அன்ன நன்னுதான் மென்னடைக் கழிந்து
நன்னீர்ப் பண்ணை நளிமலர்ச் செறியவும்
அளிய தாமே சிறுபசுங் கிளியே
குழலும் யாழு மமிழ்துங் குழைத்தநின்
மழலைக் கிளவிக்கு வருந்தின வாகியும்
மடநடை மாதுநின் மலர்க்கையி னீங்கா
துடனுறைவு மரீஇ ஒருவா வாயின (2: 53-61)

ஆயின் சில ஆண்டுகள் கழிந்தபின், கோவலனின் மருதப் பிரிவால் கண்ணகியின் கற்பு வாழ்க்கை முல்லையிருத்தலாகவே அமைகின்றது. அந்திமாலையில் கையறு நெஞ்சத்துக் கண்ணகியைக் (4-57) காட்டிய பின் மீண்டும் அவளைக் காட்டும் கனாத் திறமுரைத்த காதையைக் கவிஞர் முல்லையவிழும் மாலையைச் சுட்டித் தொடங்குவது (9:1-3) இவ்வெண்ணத்தைத் தருகின்றது. புகாரில் மட்டுமன்றி மதுரையிலும் இவ்இருத்தல் வாழ்வு தொடர்தலை ஆயர்பாடிப் பின்புலச் சூழல் உணர்த்துகின்றது. மீண்டும் காத்திருத்தல் தொடர்வதைக் களம்பட்ட கணவன் அவள் தழுவ எழுந்து, 'இருந்தைக்க' எனக் கூறுவதில் காட்டுகின்றது.

இவ்வாறு குறிஞ்சி வாழ்வும் முல்லை வாழ்வுமாக அமைந்த கண்ணகியின் வாழ்வு பாலை வாழ்வாக, கொற்றவை வாழ்வாக மாறும் என்பதைக் குறிஞ்சியும் முல்லையும் முறைமையிற் திரிந்த பாலையின் விளக்கம் சுட்டி அகமரபிலிருந்து மாறுபடுகின்றது எனலாம்.

அகப்பாடல், பாத்திரக் கூற்றில் அமைதலும், உள்ளுறை பெறுதலும் மரபு எண்ணங்களாகிச் சிலம்பிலும் தொடர்கின்றது. பாத்திர உணர்வையும் இயல்பையும் புலப்படுத்தக் கவிஞர் அகப்பாடலை உத்தியாகக் கொண்டார். கானல்வரியின் அகப்பாடல்கள் தலைவன், தலைவி, தோழி முதலியோர்கூற்றாக உருவாகின்றன. கோவலன் பாடும் பாடல்கள் அவன் உள்ளத்து எதிரொலியாகி, அவனைப் பாதித்த கருத்துகளைப் புலப்படுத்துகின்றது. இன்பப் பொருளாகி வாழ்வில் கண்டு துய்த்த பெண்மை துன்பக் கருவாகியதை உணர்ந்த காலச்சூழலின் மனப்பிரதிபலிப்புகள் இவை. கைப்படாதபோது களவுத் தலைவனுக்குக் கூற்றாகவும், அணங்காகவும், இடர் செய்வதாகவும், உயிர் கொல்வதாகவும், கொடியதாகவும், வெய்யதாகவும் அமையும் பெண்மை, இங்குக்

கோவலனுக்கு மாதவியோடுள்ள உடனுறைவில் தோன்றிவிட்டதைக் கானல்வரியின் பாடல்கள் காட்டுகின்றன எனலாம். காலங்கடந்து ஏற்பட்ட ஞானம் இது. தன்னிரக்கம், கழிவிரக்கம் காரணமாகப் பிறர்மேல் குறை காணும் மானிட மனம்— 'இவ்வாறு நிகழுமென முன்பே அறிந்திருந்தேனேல் இக்கலை மடந்தையை அடைந்திரேன்' என நினைக்கும் நிலைக்கு வருகின்றது.

நிணங்கொள் புலாலுணங்கலின்று புள்ளோப்புத
றலைக்கீடாகக்
கணங்கொள் வண்டார்த்துலாங் கன்னி நறுஞாழல்
கையிலேந்தி
மணங்கமழ் பூங்கானன் மன்னிமற் றாண்டோர்
அணங்குறையு மென்ப தறியே னறிவேனே லடையேன்
மன்னோ
வறைவாழ்நர் சேரி வலையுணங்கு முன்றின் மலர்க்கை
யேந்தி
விலைமீ னுணங்கற் பொருட்டாக வேண்டுருவங்
கொண்டு வேறோர்
கொலைவே னெடுங்கட் கொடுங்கூற்றம் வாழ்வ
தலைநீர்த் தண்கான லறியே னறிவேனே லடையேன்
மன்னோ (7, 9, 10)

தலைக்கோல் பெற்ற மாதவியின் மாலையை விலை கூறிப் 'பகர் வனர் போல்வதோர் பான்மையின்' (3. 169) கூனிகைக் கொடுத்து நிறுத்தப் பெற்று அவள் மனைப்புகுந்த கோவலனின் முன்னிலை இங்குக் குறிப்பாகப் பொருத்தப்படலும் நினைக்கத் தக்கது.

குன்றக் குரவையும் அகப்பாடல் தரினும் கானல்வரியின் அகத்திலிருந்து வேறுபடுகின்றது; கடவுட் சார்பு மிகுதியாகப் புலப்படுகின்றது. முருகனையே எள்ளலும் அமைகின்றது. கானல் வரியின் சிற்றின்ப ஏக்க நிலையன்றி, பேரின்ப நாட்ட நிலை அமைவது தெரிகின்றது.$

$ சிலம்பில் குன்றக் குரவை, சிலம்பின் சில பரல்கள், பக். 80-85

புறமரபு

தனித்து, தனித்தனிப் பாடல்களின் பொருட் கூறுக நின்ற அகத்தையும் புறத்தையும் இணைத்துத் தரும் முயற்சி சங்க இலக்கியத்திலேயே தொடங்கி விட்டது. அகப்பாடலில் உவமையாகவும் குலப்பெயர் சுட்டியும் இணைந்த புறம், காப்பிய வகையில் பெருங்கூறுகி இணையும் நிலை பெற்றது. உலகக் காப்பிய மரபு வீரயுகத்தினது என்ற நிலையில் புறமே பேரிடம் பெற்றுக் காப்பியங்கள் உருவாகவும் வாய்ப் பேற்படுகின்றது.

ஒரே மனித வாழ்வின் இரு பக்கங்களாக அகத்தையும் புறத்தையும் காட்டாது, காப்பிய முற்பகுதியில் அகமும் பின் பகுதியில் புறமும் பொருந்தும் வண்ணம் அமைக்கின்றார் இளங்கோ. காப்பியத்தின் இறுதிக் காண்டம் போர்க் காண்டமாக, அமைதற்கேற்ப அதற்கு வஞ்சி எனவும் பெயர் சூட்டுகின்றார். வெட்சிப் போரின் துறைகளான காட்சி, கால்கோள், நீர்ப்படை, நடுகல் ஆகியன இக் காண்டக் காதைகள் அமைப்பது குறிப்பிடத் தக்கது. புறத்திணையின் போர்த்துறைகள் பலவும், போர்த்திட்டம் கூறும் மன்னன் கூற்றில் இடைமிடைவதும் (25: 130-149) புறச்சுவை சேர்க்கின்றது. மரபு போற்றும் உத்திமட்டுமின்றி, அகவாழ்வில் கற்புடை நங்கைக்குப் புறமும் பணியும் பேருயர்ச்சி காட்டலாகி இது பொருந்துகின்றது. இதனால், அகமே புறமாயிற்று எனவும் அகப்புறம் உருவாயிற்று எனவும் நினைக்க முடிகின்றது.

புறத்திற்குரிய வஞ்சினம் கண்ணகி கூற்றில் பொருந்தி தனிக் காதை (21) உருவாக்கியதுடன் அகவாழ்வினைப் புறவாழ்விற்கும் இட்டுச் செல்கின்றது. புறப்போரில் வீழ்ந்து வெற்றி தேடித் தந்து விண்ணேறிய வீரர்க்கு வாகைப் பொலந்தோடு அளித்த சேர மன்னவன் (27: 42-46), கண்ணகிக்கும் அவள் விண்ணேறியபின் சிறப்புச் செய்து (posthumous award) புறமரபு போற்றுகின்றான். புலவர் வாழ்த்திப் போற்ற மன்னவன் சிறப்புச் செய்யும் நிலைக்கு வேறாகப் பல மன்னவர் வழிபட, கண்ணகி வரந்தரு சிறப்பு அமைந்து, பத்தினியை உயர்ந்தோர் ஏத்தும் உச்சத்தைக் காட்டுகின்றது.

வேட்டுவ வரி புறத்துறைக்கு விளக்கமாக அமையும் உத்தி நிலையும் சிந்தித்தற்குரியது. போரின் முதற்படியானவெட்சியின் நிரைகவர்தல் இங்கு வெற்றித் தொழிலாக விரிவு பெறுகின்றது. கண்ணகி பாண்டிய மன்னனை வெல்லுதற்கு இவ் வேட்டுவரின் வேறல் முன்னோடி எனல் பொருந்தும்.

அறம் பொருள் வீடு

அறம் முதலாய மும்முதற் பொருளைத் தனிப்பாவுக்கு உரியதாகத் தொல்காப்பியம் கூற அறம் முதலாகிய நாற்பொருளைக் காப்பியத்திற்கு உரியதாகத் தண்டியும், தமிழ்க் காப்பியங்களும் காட்டுகின்றன. சிலம்பும் இதற்கு விலக்கல்ல. ஆயின் இவற்றைப் பொருண்மைக்கூறுகளாக மட்டுமன்றி, காப்பியக் கருத்தோட்டத்தின் கவினிழைகளாகப் பொருத்தி பிரிக்கவியலாதபடி கலத்தலில் கவிஞரின் உத்தித்திறன் வெளிப்படுகின்றது.

வள்ளுவர் அறத்துப்பாலின் இறுதியில் வைக்கின்ற ஊழ் சிலம்பின் அடிநாதமாகின்றது. ஊழ்வினை உருத்து வந்து ஊட்டும் என்பதை மூன்றாம் கருத்தாகப் பதிகம் தரினும் அதுவே முதற்செயற்பாடு புலப்படுத்துவது இங்கு இணைத்துக் கருதத் தக்கது. புகார் காண்டத்திலேயே கானல்வரியின் இன்ப யாழிசை ஊழ்வினையால் பிரிவு தந்து செயற்படத் தொடங்கி விடுகின்றது. இல்லற வாழ்வினைப் பொருள் செயலுக்கு நேராகச் செலுத்துகிறது. அரசியல், பொருள் செயல்வகை போன்றனவற்றைப் பொருட்பாலில் தரும் வள்ளுவரின் பகுப்புக் கேற்ப, சிலம்பின் இரண்டாங்காண்டமும் பொருட்காண்டமாகின்றது. அரசியல் சிறப்பு புகார்க்காண்டத் தொடக்கமுதல் காப்பியமெங்கும் சிறப்பாக வஞ்சிக்காண்டத்தில் விளங்கினும், பொருளும் அரசியலும் மாறுபடுதல், முறைபடுதல் மதுரைக் காண்டத்திலேயே புலப்பட்டு, அரசியல் பிழைத்தோர்க்கு அறங் கூற்றாகும் காப்பிய முதல்நோக்குக்கும் நிலைக்களம் ஆகின்றது. இதன் தொடர்ச்சிக் கண்ணியாகக் காப்பியத் தலைமை மாந்தர் பெற்ற அமரருலகப் பெருவாழ்வும் அதன் சிறப்பினை நிறுவும். கண்ணகி கோட்ட வழிபாடும் ஏற்பட்டு வீட்டு வாழ்வையும், உரைசால் பத்தினிக்கு உயர்ந்தோர் ஏத்தும் காப்பிய நோக்க நிறைவையும் காட்டுகின்றது.

கோவல கண்ணகியரின் வாழ்வில் இல்லறமும், கவுந்தியிடம் துறவறமும் பொருத்திக் காட்டப்படுகின்றன.

> அறவோர்க் களித்தலு மாந்தண ரோம்பலும்
> துறவோர்க் கெதிர்தலுந் தொல்லோர் சிறப்பின்
> விருந்தெதிர் கோடலும் (16: 71-73)

எனப் பிறிதொரு சூழலின் கண்ணகி உரையிலிருந்து, அவனுட னுறைந்த காலத்து, அவள் அறம் செய்ய இயன்ற சூழலை உணர முடிகின்றது. அன்றியும் நன்றியறிதலாகக் கோவலன் மகளுக்கு

மணிமேகலை தெய்வப்பெயரிட்டதும், கருணை மறவனாக, இல்லோர் செம்மலாக, செல்லாச் செல்வனாக அமைந்ததும் மாடலன் வாயிலாக அறவாழ்வை உணர்த்தி வருகின்றன. (15:29-90) உம்மையின் ஊழ்வினை வலி, இவர் இம்மை அறத்தையும் வெல்கின்றது.

இம்மை செய்தது யானறி நல்வினை
உம்மைப் பயன்கொ லொருதனி யுழந்தித்
திருத்தகு மாமணிக் கொழுந்துடன் போயது
(15:91-93)

மனிதனுக்கு மட்டுமன்றி மன்னனுக்கும் நகருக்கும் ஊழ்வினை அழிவு ஏற்படுத்தியதையும் காப்பியம் காட்டும். காப்பிய முடிபு பல்லறம் உணர்த்தும் ஆசிரியர் குரலில் வெளிப்பட்டு நிற்பது, கவிஞர் தன்னைக் காப்பியப் பாத்திரமாக்கும் உத்திக்குச் சிறந்த வெளியீட்டுக் களன் அளிக்கின்றது. அறிவுறுத்தல் நோக்குடைய அறக்காப்பியம் உருவாகி அறிவுரைப் பட்டியல் அளிக்கின்றது.

தெரிவுறக் கேட்ட திருத்தகு நல்லீர்
பரிவு மிடுக்கணும் பாங்குற நீங்குமின்
தெய்வந் தெளிமின் றெளிந்தோர்ப் பேணுமின்
பொய்யுரை யஞ்சுமின் புறஞ்சொற் போற்றுமின்
ஊனுண் டுறமி னுயிர்க்கொலை நீங்குமின்
தானஞ் செய்ம்மின் றவம்பல தாங்குமின்
செய்ந்நன்றி கொல்லன்மின் றீநட் பிகழ்மின்
பொய்க்கரி போகன்மின் பொருண்மொழி நீங்கன்மின்
அறவோ ரவைக்கள மகலா தணுகுமின்
பிறவோ ரவைக்களம் பிழைத்துப் பெயர்மின்
பிறர்மனை யஞ்சுமின் பிழையுயி ரோம்புமின்
அறமனை காமி னல்லவை கடிமின்
கள்ளுங் களவுங் காமமும் பொய்யும்
வெள்ளைக் கோட்டியும் விரகினி லொழிமின்
இளமையுஞ் செல்வமும் யாக்கையு நிலையா
உளநாள் வரையா தொல்லுவ தொழியாது
செல்லுந் தேஎத்துக் குறுதுணை தேடுமின்
மல்லன்மா ஞாலத்து வாழ்வீ ரீங்கென் [30:185-202]

திருக்குறளின் அறத்துப்பால் அதிகாரங்கள் பலவற்றை நினைப் பூட்டுவனவாக இவை அமைகின்றன.

அரசியலறம் கூறும் பொருளியல் கருத்து அரசக் காப்பியங் களில் பெருவரவினவாதல் இயல்பு. சிலம்பு அரசக் காப்பிய மன்றிக் குடிமக்கட் காப்பியமாக அமையினும், அதன் பின்புலத் தில் முத்தமிழ் வேந்தரும் அமைவதுடன் முன்புல நிகழ்வுகட்கும் அரசர் சிலர் காரணமாவதால் பொருளியல் எண்ணங்களும் இயல்பாகி இணைகின்றன.*

அரசனுக்குரிய இயல்புகளாகப் பகை மன்னரைப் புறங் காணல், நிலவுலகை ஒரு குடைக்கீழ் ஆளல், தீவினை கடிதல், வெற்றி நிறுவுதல், நிலைத்த புகழ் பரப்புதல், நானிலம் புரத்தல் போன்றன அமைவதை அரசபூதத்தை வைத்துக் காட்டுகிறார் அடிகள் (22: 56—60). சேரமன்னனின் கூற்று, அரசியலாட்சி எவ்வளவு கடுமையானது என்பதை உணர்த்துகின்றது.

மழைவளங் கரப்பின் வான்பே ரச்சம்
பிழையுயி ரெய்திற் பெரும்பே ரச்சம்
குடிபுர வுண்டுங் கொடுங்கோ லஞ்சி
மன்பதை காக்கு நன்குடிப் பிறத்தல்
துன்ப மல்லது தொழுதக வில்லென [25:100-104]

பகை யொறுக்கும் அரசும் இன்ப விழாக் காலங்களிலும் பிற சிறப்புப் பொழுதுகளிலும் 'வீடு' பற்றி எண்ணம் கொள்கின்றது. பகை மன்னர் சிறை வீடும், நாட்டு மக்கட்கு வரி விடுதலையும், வேள்வியியற்றி மறுமைச் சிந்தை கொள்வதும் இது. விழாக் காலங்களில் சிலரைச் சிறைவீடு செய்தல் உலக இயல்பாகலாம். பஸ்கா பண்டிகையில் பிலாத்து இயேசுவை விடுதலை செய்ய விரும்புதலும் மக்கள் விருப்பிற்கேற்ப பரபாசை விடுவித்ததும் இவ் எண்ணத்தைத் தருகின்றது. (மத்தேயு 27: 18—26) அன்றி யும் மணிமேகலையும் சிறைக் கோட்டம் அறக்கோட்டமாகி யதைத் தருகின்றது. இங்கு இந்திர விழாவில் 'கொடித்தேர் வேந்தனொடு கூடா மன்னவர் அடித்தளை நீக்க வருள் சிறந் தொருபால்' (5: 182-183) எனப் புகாரின் சோழன் நிலையமை கின்றது. மதுராபதி தெய்வம் கூறிய கதை பாண்டியனின் இத் தகு செயலை அறிவிக்கின்றது.

---

* சிலம்பில் அரசர், ஒன்று நன்று, ச.வே. சுப்பிரமணியன், தமிழ்ப் பதிப்பகம், சென்னை, 1976, பக் 120—133.

சிறைப் படுங் கோட்டஞ் சீமின் யாவதும்
கறைப்படு மாக்கள் கறைவீடு செய்ம்மின்
[28:126-127]

சேரனும் பத்தினிக்குக் கோட்டம் நிறுவ நினைத்த போது, இதனையே செய்ததுடன் (28: 203-204) மாடலன் கூறியபடி வேள்வி செய்து, அரிய அரசரை அருஞ் சிறை நீக்குகின்றான். (28: 194-195)

சிறைவீடும், கறைவீடுமன்றி, வினைவீடும் காப்பிய முடிவாக அமைகின்றது. வினையின் கட்டு நீங்கி உயிர் வீடு பெறலாக இது பொருந்தும். மதுராபதி, முற் பிறப்பின் வினைக் கட்டு பற்றி உரைத்தலும் கல்லாக் களிமக னெறிந்த வாள் விலங் கூடறுத்து கோவலனின் வினை விலங்கையும் அறுத்தலும் இது கோவல கண்ணகியர் பெற்ற அமரருலகம் வீட்டைக் காட்டுவதுடன், பத்தினி கோட்ட வழிபாடுற்ற அரசர்க்கு அவளளித்த வரம் வீட்டை ஒத்ததாக அமைகின்றது.

தந்தேன் வரமென் றெழுந்த தொருகுரல்
ஆங்கது கேட்ட வரசனு மாசரும்
ஓங்கிருந் தானையு முரையோ டேத்த
வீடு கண்டவர் போல [30: 64-67]

கவிஞர் புணர்ச்சிக்குரிய குறிஞ்சியைக் குன்றக் குரவையில் பேரின்பத்திற்குரிய தாக்குவதும் இங்கு எண்ணத் தக்கது.

வீடுபேற்றுக்கு நேராக மனிதனை வழிப்படுத்தும் பக்தி மார்க்கத்தைப் பல்நிலத் தெய்வ வழிபாடு, வாழ்த்துப் பாடல் வழிக் கவிஞர் காட்டுவதும், இவை பிற்கால பக்தியிலக்கியத்திற்கு விதையானமையும் சுட்டத் தக்கன.

பட்டியல்

காப்பியங்களில் பட்டியல்கள் (list, catalogue) அமைதல் உலகக் காப்பிய இயல்பாகக் கருதப்படுவதுண்டு. ஹோமர் கப்பல் பற்றிய பட்டியல் தந்தது இக் கோட்பாட்டின் தோற்றக் களனாகும். இம் மேனாட்டு எண்ணங்கள் தாக்குறவு கொள்வதன் முன்பும் தமிழிலக்கியம் பட்டியல்களுக்கு இடமளித்து இதனைக் காப்பிய மரபுக்கு முந்தைய நெடும்பாடல் இயல்பாகக் காட்டுகின்றது. சங்கப் பத்துப் பாட்டின் குறிஞ்சிப்பாட்டு சுமார் நூறு மலர் பற்றிய பட்டியலளிக்கின்றது.

சிலம்பில் பல்வகைப் பட்டியல்கள் அமைகின்றன. இவை வெறும் தொகுத்துச் சுட்டலாகவன்றிச்சிலகருத்திணைவுகளையும் தரக் கூடும். அந்நிலையின உத்திச் சார்பு கொள்கின்றன. சிறிதும் பெரிதுமான மூன்று மலர்ப்பட்டியல்கள் அமைகின்றன. காமக் களியாட் டயர்வோர் கோதையும் (5: 190-193) மாதவியின் மலர் மடலும் (8: 45-47), வையைக்கு மேகலை யான கரை மலர்களும் (13: 151-158) இவ்வாறு தரப்படு கின்றன. நீண்டு நிற்காச் சிற்றின்பம் மணம் வீசி விரைந்தழியும் மலர்ப் பட்டியலால் பெறப்படலாம்,

கடலாடு காதை பலவகை விளக்கங்களைத் தந்து (6: 134-144) இரவிலும் ஒளி நிறைந்த விழாக்காலத்துப் புகாரைக் காட்டுகின்றது. அப்பின் புலத்துக்கு முரணாக ஒளியற்ற வாழ் வினனாகக் கோவலன் அமைதலும், ஒளிக்கு அஞ்சுவது போன்று, வான் கண் விழியா வைகறை யாமத்து (10. 1) மனைவியுடன் நகர் நீங்குதலும் அமைகின்றன எனலாம்.

இறையுறை தலங்கள் பற்றிய இரு பட்டியல் காப்பியத்தில் அமைகின்றன.

> அமரர் தருக்கோட்டம் வெள்யானைக் கோட்டம்
> புகர் வெள்ளை நாகர்தம் கோட்டம் பகல்வாயில்
> உச்சிக் கிழான்கோட்ட மூர்க்கோட்டம் வேற்
> கோட்டம்
> வச்சிரக் கோட்டம் புறம்பணையான் வாழ்கோட்டம்
> நிக்கந்தக் கோட்டம் நிலாக் கோட்டம் [9-9-13]

எனக் கனாத்திறம் உரைத்த காதை தருவது, பாசண்டன் மாலதிக்காக இறந்த குழந்தையுருவில் வருவதற்கு இணைப்பின் புலமாகின்றது. மதுரையின் கோவிற்பட்டியல்.

> நுதல் விழி நாட்டத்து இறையோன் கோயிலும்
> உவணச் சேவல் உயர்ந்தோன் நியமமும்
> மேழி வலன் உயர்த்த வெள்ளை நகரமும்
> கோழிச் சேவல் கொடியோன் கோட்டமும்
> அறத்துறை விளங்கிய அறவோர் பள்ளியும்
> மறத்துறை விளங்கிய மன்னவன் கோயிலும்
> [14.7-12]

என அமைகின்றது. இதற்கு மறுதலையாக, கணவனை இழந்த கண்ணகி மதுரை வீதிகளில் தெய்வங்கள் உண்டோ எனக் கேட்க இவை வாய்ப்பளிக்கின்றன (19: 57-59).

மதுரைச் சார்புடைமையும் பிற பட்டியல்களிலும் இத்தகு இணைவு காணமுடிகின்றது. கோவலன் மதுரை வழியின் பாணருடன் சேர்ந்து கூடற்காவதம் கேட்க, அவர் பொதிகைத் தென்றல் போலாது வரும் மதுரைத் தென்றலை வருணிக்கும் போது புகைப்பட்டியல் அமைகின்றது. (13:122-126) இப்போது புகையும் மதுரை விரைவில் நெருப்பாகும் என்பதற்கு இது அறிகுறியாக அமைகின்றது. அது போன்றே கோவலாதியர் மதுரையை நெருங்கும்போது அங்கெழும் பல்வகை ஒலிகளின் பட்டியல் தரப்படுகின்றது.

காலை முரசங் கனைகுர லோதையும்
நான்மறை யந்தணர் நவின்ற வோதையும்
மாதவ ரோதி மலிந்த வோதையும்
மீளா வென்றி வேந்தன் சிறப்பொடு
வாளோ ரெடுத்த நாளணி முழவமும்
போரிற் கொண்ட பொருகரி முழக்கமும்
வாரிக் கொண்ட வயக்கரி முழக்கமும்
பணைநிலைப் புரவியா லு மோதையும்
கிணைநிலைப் பொருநர் வைகறைப் பாணியும்
கார்க்கட லொலியிற் கடற்கெழு கூடல்

(31. 140 149)

இம்மகிழ் ஓதைகட்கு, நல்லோசைகட்கு மாறாக, கோவலன் கொலையால், குரவை முடிவிலோர் ஊரரவம் கேட்கின்றது (18:6); கண்ணகியின் புலம்பலால் ஒல்லென்னொலி படைத்த தூர் (19: 34).

மதுரைவாயிலின் மதிற்பொறிப் பட்டியலும் (15: 207-217) புறப்பாதுகாப்புடைய நகரைக்காட்டி, மாறாகப் பாதுகாப்பற்று வணிகன் கொலைப்படலைக் காட்டி, பட்டியலுக்கு உத்திநிலை வழங்குகின்றது. மதுரை வீதியில் கோவலன் கண்ட அங்காடிப் பொருட்பட்டியலும் (14. 168-179) சிலம்புக்கு மாறாகி, 'கொள்ளும் விலைப்பொருட்டால் கொன்றாரே' (19.8) எனக் கண்ணகி புலம்பலுக்குப் பின்புலம் அமைக்கின்றது.

இன்னும் பல பட்டியல்களும் காப்பியத்தில் உள; அருகன் பெயர்கள் (10; 176-189), காளியின் பெயர் (12: 67-71) வட

நாட்டு மன்னர் பெயர் (26. 182-183), பறவை (10: 114-118) மரம் (11: 75-76), உணவுப்பொருள் (11: 80-84), திறைப் பொருள் (25: 37-54) போன்றன. இவையும் காப்பியக் கூறாக மட்டுமமையாது உத்திநிலை பெறல் ஆய்வில் புலப்படக்கூடும்.

அமைப்பொருமை

காப்பியம், ஒவ்வொரு கூறிலும் மிகுந்த வகைமை காட்டும் இவ்வுலகம் போன்றது. பல்வகையான மாந்தர், பலவிதமான செயல்கள், பல்வேறு பட்ட உணர்வுகள் எனப் பின்னப்படுவதால் பல்சுவைக் களஞ்சியமாவது. எனினும் ஆழ்ந்து காணும்போது பல இடங்களில் சூழல்களில் ஒப்புமை புலப்படுவதுண்டு. வேறுபட்ட உலகிலும் மனிதரிடையேயும் கூட சில ஒத்த தன்மைகள், நிலைகள் அமைதல் இங்கு இணைந்து உத்தியாகின்றன.

சிலப்பதிகாரக் காப்பியமும் இத்தகு அமைப்பொருமைகட்கு இடமளிக்கின்றது. கவிஞனின் மனப்பாதிப்புகள், அனுபவச் சுவடுகள், உலகின் பெருவரவினவான உண்மைகள் போன்ற பல இதற்குக் காரணமாகலாம். பிழையில்லாதவர் தண்டனை பெறுதல்‡ மனமயக்கம், மனமாற்றம்† போன்ற சில இங்குச் சுட்டத்தக்கன.

காப்பிய முதற்கதை, செய்யாத திருட்டுக்காகக் கோவலன் கொலையுண்ணப்படலைக் காட்டுகின்றது. மதுராபதி தெய்வம் கூறுகின்ற கோவலனின் முற்பிறப்புக் கதையிலும் இத்தகு நிகழ்வு வருகின்றது. அங்கு, சங்கமனென்னும் வணிகன், பிழையாக ஒற்றனெனக் குற்றம் சாட்டப்பெற்றுக் கொலைப்படுகின்றான். திருட்டு, ஒற்று எனும் செய்யாத பிழைகளுக்காகக் கொலைத்தண்டனை அளிக்கப்படல் இவற்றிலமைய, சிறைத் தண்டனை அளிக்கப்படல் பராசரன்—வார்த்திகன் துணைக்கதையில் அமைகின்றது. சேரனின் கொடை வன்மையறிந்து சென்று பெரும்பரிசில் பெற்ற சோழ நாட்டினனான பராசரன் மீண்டு

---

‡ பிழையற்றோர்க்குத் தண்டனை (தொன்மவியலும் உளவியலும்), அன்னிதாமசு, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவன வெள்ளிக் கிழமைக் கருத்தரங்கு, 27.1.84 (உருட்டச்சு)

† மனமாற்றம் உளவியல் சூழல், ச. வே. சுப்பிரமணியன், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவன வெள்ளிக்கிழமைக் கருத்தரங்கு, 29.6.84.

வருவழியில் பாண்டிய நாட்டில், அவற்றை மழலையில் மறையுரைத்த தக்கிணனுக்கு வழங்குகின்றான்; பொறாமையுற்ற பிறர், 'படுபொருள் வெளவிய பார்ப்பான்' எனத் தக்கிணன் தந்தை வார்த்திகனைச் சிறையிலிடுகின்றனர். காப்பிய இறுதி தரும் இளங்கோ துறவு இதனுடன் இணைந்து நினைக்கத்தக்கது. மூத்தோன் அரசு பெறுதல் எனும் முறை பிழைபடாவண்ணம், பிழை நிகழுமுன், பிழை காக்க இளவல் துறக்கின்றார். முன்னவற்றில் பிழை நிகழ்ந்தும், பிழை நிகழ்ந்ததாகக் கருதியும் பிறரால் அளிக்கப்பட்ட தண்டனை இங்கு, பிழை நிகழாதிருக்கத் தானே தனக்குத் தண்டனையளித்தலாகப் பொருந்துகின்றது.

நிகழ்வுகளிலமைந்த இவ்வமைப்பொருமைபோலப்பாத்திரப் பண்பிலும் செயலிலும் மனமயக்கமும் மனமாற்றமும் அமைப்பொருமை புலப்படுத்துகின்றன. மனமயக்கம் பற்றிக் காப்பியத்தில் பலவிடங்களில் குறிப்பு உண்டு. எனினும் கோவலன் கொலையுண்ணப்பட்ட சூழலில் காவலனின் காம மயக்கமும், கோவலனைக் கொலை செய்த கல்லாதவனின் களிமயக்கமும், இத்தகு அமைப்பொருமை காட்டுவது, பொற்கொல்லன் கருதியது முடிக்க வாய்ப்பாக அமைந்து உத்திநிலை காட்டுவது சுட்டத் தக்கது.

சிலம்பு பல்வகையான பாத்திர மனமாற்றம் காட்டுகின்றது பண்பு வளர்ச்சிக்கும், காப்பியச் செயலோட்டத்திற்கும் இவை உதவுகின்றன. இம் மனமாற்றம் பல்வகையாக, பல நிலையில் அமையலாம். மயக்கம் நீங்கி மனம் மாறுதலாகவும், மனத்தின் சிந்தனைப் போக்கு ஒரு நிலையிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்டுப் பிறிதொரு நிலைக்குச் செல்வதாகவும் இது அமையும். மாதவி, கோவலன், பாண்டியன், கண்ணகி, சேரன் ஆகியோர் உற்ற மன மாற்றம் வேறுபட அமையினும் சில, ஒப்புமைகள் காட்டுகின்றன.

மாதவியின் மனமாற்றம் இரண்டாம் கடிதத்தில் வெளிப்பட்டு, கோவலன் பிரிவின் ஒன்றரை மாதக் காலம் தந்த இயல்பு மாற்றமாக அமைகின்றது. முதற் கடிதத்திற்கும் இரண்டாம் கடிதத்திற்குமுள்ள வேறுபாடு, கவிஞனின் உத்திச் சிறப்பையும் புலப்படுத்துகின்றது. முதற் கடிதம் (8:56-63) இளமையுணர்வு, காதலுணர்வு பொங்க அமைகிறது; இரண்டாம் கடிதம் (13: 87-92) மன முதிர்ச்சியும் பண்பட்ட மன நிலையும் காட்டுகின்றது. முன்னதில் தன்னிரக்கம் மேலோங்கப் பின்னதில் தன்னை யுணர்தல் அமைகின்றது. முன்னது இதயத்தைத்

தொடுவது ; பின்னது அறிவைத் தொடுவது. முன்னது உணர்ச்சியைத் தூண்டுவது ; பின்னது ஆய்வை நாடுவது. முன்னது தன்னலம் சார்ந்தது ; பின்னது தன்னலம் நீங்கியது. முன்னது அறிவுரை கூற முயல்கிறது ; பின்னது பொறுமை காட்டுகிறது. முன்னதில் கலையும் குலப்பண்பும் விஞ்சுகின்றன. பின்னதில் கற்புடைமையும் குடும்பப் பாங்கும் பொருந்துகின்றன. முன்னது குற்றம் சாட்டுகிறது; பின்னதுதன்குற்றம் காணத் தன்னை உணர முயல்கிறது. காமன் ஆணையில் எழுதப்பட்ட முற்கடிதம் காமுறும் நெஞ்சைக் காட்ட, கவன்று அழுங்கும் உள்ளம் இரண்டாம் கடிதத்தில் வெளிப்படுகின்றது. பாதிப்பு ஏற்படுத்த முயன்ற முதற் கடிதத்தைக் காணாதே கோவலன் மறுத்ததுடன், அவளை வேடதாரியாக, வாழ்விலும் வரிக்கூத்து ஆடும் நாடக மகளாகப் பழிக்கின்றான். திறந்த மலர்க்கடிதம் மனமாற்றமின்றி, மனமாற்றம் தராது அமைந்தது : முத்திரை தாங்கிய, மனமாற்றம் புலப்படுத்திய ஓலையோ, அவனை அவளோடுள்ள உடனுறைவு வாழ்வின் நினைவலைகளை விரித்து

> தன்தீது இலள் எனத் தளர்ச்சி நீங்கி
> என்தீது என்றே எய்தியது உணர்ந்து (13: 94—95)

அமையச் செய்கிறது. மாதவியின் மனமாற்றம், கோவலன் மனமாற்றத்திற்குக் கருவியாகின்றது. கானல் வரிப்பாடலால் மாதவி தவறுடையவள் எனக் கருதிய கோவலனின் மனக்குழப்பத்தை இக்கடிதம் தெளிவிப்பதுடன், அவன் பெற்றோர்க்கும் ஏற்றதாக அமையும் செவ்வியுடையதாகக் கருதப்படுகின்றது.

கோவலன், மாதவி மனமாற்றம் தொடர்புடையதாக அமைந்தது போலவே பாண்டியன், கண்ணகி மனமாற்றமும் செய்தி இணைவு புலப்படுத்துகின்றன. பொற்கொல்லனின் தன்னலம் சார்ந்த சூழ்ச்சியால் தவறான முடிவுக்கு வந்து, தேராது, அவன் கொலைக்குக் காரணமாகின்றான் பாண்டிய மன்னன். தன் செயல் சரியானது எனும் எண்ணம் கண்ணகி வழக்குரையால் சிதறுகின்றது. குற்றமற்றவனைக் கள்வன் என நம்பிய மனம் வாய்முதற் தெறித்த மணியால் திடீரென மாறுகின்றது: யானே கள்வன் எனத் தேறுகின்றது; தானே தனக்களித்த தண்டனையாக உயிர் நீக்குகின்றது. பாண்டியனிழைத்தது பெருந்தவறு எனும் உணர்வுடன் தீவேந்தன் எனவும், தேரா மன்னன் எனவும், நற்றிறம் படராதவன் எனவும், இறைமுறை பிழைத்தவன் எனவும் அவனைப் பழித்த கண்ணகி, மதுராப்தி முற்பிறப்பின் வினைக் கட்டுப்பற்றி

யுரைத்த செய்தியால் முழு மனமாற்றம் பெறுகின்றாள். 'குற்ற மிலேன் யான்' என நெஞ்சு நிமிர்ந்தவள் இப்போது 'கடுவினை யாட்டியேன்' எனத் தன்னை உணர்வதுடன், 'தென்னவன் தீதிலன், யான் அவன் மகள்' எனும் உறவு நிலைக்கும் உயர் கின்றாள்.

இத்தனி மனித மனமாற்றங்களுக்கு வேறாக அரசியல் மன மாற்றமாகச் சேரன்செங்குட்டுவனின் நிலை அமைகின்றது. பகைவரை வென்று செருக்குற்ற மன்னவன், பகைப் புறத்துக் கண்ட வடவாரிய மன்னரைச் சிறை செய்தது பிற தமிழ் மன்னரின் பழிப்புக்கு வழிவகுத்ததால் சினக்கின்றான். மறவழி செல்லும் மன்னன் மனத்தை இந்நிலையில் மாடலமறையோன் முனைந்து நீண்ட அறிவுரை கூறி, தத்துவ விசாரத்தால் மாற்று கின்றான்; அறவேள்விக்கும் சிறை நீக்கலுக்கும், மங்கல மடந் தைக் கோட்டம் எழவும் இது வழிவகுக்கின்றது.

காப்பியத்தின் மொத்த அமைப்பிலும், பல சிறு கூறுகளிலும் இத்தகு அமைப்பொருமைகள் வரல் இயல்பு. வேற்றுமைகட் கிடையே ஒப்புமையும் ஒற்றுமையும் காணும் மனவெளிப் பாடாக மட்டுமன்றி, காப்பியத்திற்குள்ஒருமைப்பாடு அமைக்கும் உத்தியாகவும் இது இயல்கின்றது.

மீவியற்கை

இயற்கை யிகந்த பாத்திரம், செயல் சூழல் போன்றன காப்பிய ஆக்கத்திற்கு உதவி உத்திச் சார்பு கொள்ளுவதுண்டு. கவிஞனின் கற்பனை ஆற்றலின் வெளியீடாகி அமையும் இவை கற்போரைக் கவரவும்; கதைக்குப் புராணத் தன்மை யளித்து நிலைபேறடையச் செய்யவும் கருவியாகலாம். இறைவரையும், சமயச் சார்புப் பாத்திரங்களையும், இறைத்தொடர்புப்பாத்திரங் களையுமுடைய கவிதையிலும் காப்பியத்திலும் மீவியற்கை இயல்பாகலாம். எனினும் மனிதரை முதன்மை மாந்தராகக் கொண்ட சிலம்பிலும் இப்பாங்கு அமைதல் சிந்திக்கத் தக்கது.

காப்பிய நோக்கங்களிலொன்றாகப் பத்தினியைத் தெய்வ மாக்குதல் அமைந்ததால் அதற்குத் தோற்றுவாயாக, காப்பியத் தலைவியைப் போதிலார் திருவாக அறிமுகப்படுத்துகின்றார் கவிஞர். அவள் தோழி தேவந்தியைப் பாசண்டச் சாத்தனுக்கு வாழ்க்கைப் பட்டவளாக்கித் தெய்வத் தொடர்பு கற்பிக் கின்றார். காப்பிய இறுதியில் சேரனுக்குப் பல பிறப்பு உண்மை களைப் புலப்படுத்தவும், கண்ணகி தெய்வமுற்றுப்பலஉரைக்கவும்

இவரையே பயன்படுத்துகிறார். ஊழ்வினை உண்மையைக் கூற மதுராபதி தெய்வத்தைப் படைக்கிறார்.

காப்பியத் தலைவி மீவியல்புத் தெய்வமாக உருவாகுவதற்கு வாய்ப்பாக அவள் பிறந்த புகார் நகரையும் ஐவகை மன்றங்களாலும், இந்திரனேவலில் வந்த பூதத்தாலும் மீவியல்புடைய தாக்குகின்றார். 'நல்லுயிர்' என நற்சான்று நல்கலால் பூத சதுக்கத்தை இன்றியமையாததாக்குகின்றார். காப்பியத் தலை மாந்தனுடன் தொடர்புறும் மாதவியையும் சாபமுற்ற உருப்பசி நிலவுலகில் வந்து பிறந்து உருவாக்கிய குலத்தினளாகக் காட்டி, மீயுலக விஞ்சையனையும் அவள் ஆடல் காணப் பொருத்துகின்றார். சாலினி தெய்வமுற்றுரைப்பதிலும் கண்ணகியின் மீவியல் தொடர்ச்சி தொடர்கிறது. கவுந்தியின் தவ ஆற்றல் வம்பப் பரத்தையையும் வறுமொழியாளனையும் நரியாக்கியதில் தெரிகிறது.

பின்புலத்தில் காட்டப்பட்ட மீவியல்பு முன்புலத்திற்கு ஆவதை மதுரையில் கண்ணகியின் செயல்கள் காட்டுகின்றன. தன் கணவன் கள்வனல்ல என உரைக்கும் முதற் சாட்சியாகக் கதிரவனை ஏவல் கொண்டதுடன் மதுரை எரியுண்ணும் எனும் முன் சொல்லையும் அவன் வாயிலாகப் பெறுகிறாள். ஆருயிர் மருந்தாகிய கண்ணகி தழுவிக் கொள்ள மாண்ட கணவன் மீண்டெழுந்து அமரருலகேறல் அவள் தெய்வத் தன்மையின் வளர்ச்சிப்படி நிலையாகி, நகில் முகத்தெழுந்த தீயால், எரிக் கடவுளை ஏவல் கொண்டு மதுரையைப் பகைநாடாக்கி எரியூட்டுவதில் நிறைகின்றது. கதிர்ச் செல்வனோடும் எரிக்கடவுளோடும் கொண்ட தொடர்பைத் தொடர்ந்து மதுராபதித் தெய்வத்தோடு உரையாட்டும், அமரருலகத்துக் கணவனோடு உடனுறைவும் அமைகின்றது. பத்தினிக் கோட்டத்தில் இறை நிலையில் முழுமை வெளிப்படுகின்றது.

மையக் கதையில் மட்டுமன்றிக் கிளைக் கதைகளிலும், துணைக் கதைகளிலும் மீவியல்பு பொருந்தி காப்பியமெங்கும் இக்கூறு இழையோடக் காரணமாகின்றது. பத்தினிப் பெண்டிர் கதை, குரங்குக்கை-வானவன் கதை முதலியன இந்நிலையின.

கிளைக்கதை

காப்பிய ஓட்டத்தில் பல்பயன் கருதிக் கிளைக் கதைகள் இணைகின்றன. மையக் கதைக்கு இணைமையாகவும், முரணாகவும் இவை அமையக்கூடும். அன்றியும் காப்பியத் தலைமை

மாந்தருடன் தொடர்புறும் துணைக் கதையாகவும், பாத்திரங்களால் சான்றாதாரமாக எடுத்தாளப்படும் தனிக் கதையாகவும் அமையல் சாலும்.* எவ்வகையின் கதைகளாயினும் ஒட்டாது தனித்து நிற்கும் நிலையன்றி ஒன்றிக் கலக்கும் பண்பினவாக அமையின் சிறக்கும் எனலாம். விலங்குக் கதையும், மக்கட் கதையும், புராண இதிகாசமும், மீவியல்புக் கதையும் இவ்வண்ணம் பொருந்தலாம்.

பாத்திர அறிமுகத்திற்குக் கிளைக்கதை உத்தியாகப் பயன்படுகின்றது. மாதவியின் குலமரபு கூறும் உருப்பசிகதை (3: 1-7, 6: 18-25, 69) ஆசிரியனாலும் விஞ்சை வீரனாலும் இருமுறை கூறப்படுகின்றது. அதுபோலவே தேவந்தியை அறிமுகப்படுத்த வரும் மாலதி, பாசண்டச்சாத்தன் கதை ஆசிரியராலும் (9: 1-40), மாடலனாலும் (30: 74-87) அமைவதும் எண்ணத் தக்கது. இந்திரனேவலில் வந்த பூதத்தின் அறிமுகமும் இப்பாங்கினது (5: 65-67, 6: 7-13).

கோவலனின் நல்லியல்புகளை உணர்த்தற்கு வாய்ப்பாகக் கிளைநிகழ்வுகள் எனும் வண்ணம் சில கதைகள் மாடலனால் தரப்படுகின்றன. மணிமேகலைக்குப் பெயர் சூட்டக் காரணமான குலமுன்னோன் கதை, கோவலன் நற்செயல்சார்புடையபூதசதுக்கத்து பூதத்தின் கதை, யானையை அடக்கியது, பிள்ளை நகுலன் கொன்ற பார்ப்பினிக்கதை (15: 20-90) என இதுவரிகின்றது.

மதுராபதி கூறிய கோவலனின் ஊழ்வினைக்கதை (பதி:46-33 23: 138-170), காப்பிய ஒட்டத்துக்கு உறுதுணையாக, ஊழுக்கு விளக்கம் தந்து அமைவதாக வருகின்றது; இளங்கோவின் துறவுக் கதையும் (பதி: 1, 30, 171-84) புதிருக்கு விடையாகி மூலக் கதையின் துணைக் கூறுகளாகிப் பொருந்துகின்றன.

இவைபோலன்றி, எடுத்துக்காட்டாய் வரும் பல கதைகளும் கருத்து விளக்கப் பயன்பாடு கொள்கின்றன. கண்ணகியின் வழக்குரை, சோழ மன்னர் குலச் சிறப்புச் சுட்டும் வண்ணம் சிபி, மனு கதைகளைத் தருகின்றது. (20: 51-56); மதுராபதி, பாண்டிய குலச் சிறப்புக் காட்டும் பொற்கைப்பாண்டியன், பராசரன் கதைகளைத் தருகின்றாள் (23: 42-123). ஆற்றுவித்து ஆறுதலளிக்கும் நோக்குடன் கவுந்தி கோவலனுக்கு இராமன், நளன் (14: 45-57) கதைகளைத் தருகின்றாள். தான் விழைந்த

*காப்பியப் புனைதிறன், ச. வே. சுப்பிரமணியன், தமிழ்ப் பதிப்பகம், சென்னை, 1979, பக் 76.

முடிவுக்கு நேராக உடனிருப்போரைச் செயற்படுத்த பொற் கொல்லன் கூறும் மருந்து மந்திரக் கதைகளும் அக்கதைகளின் செல்வாக்கால் வீரனொருவன் கூறும் ஒத்த கதையும் (16: 166-201, 204-210) உளவியல் அடிப்படையில் பொருந்துகின்றன. வழங்கிய கதைகளை எடுத்து மொழிவதாகச் சுட்டப்படினும் கவிஞர் படைத்தனவும் அமைதல் கூடும்.

இவற்றிற்குச் சிறிது வேறுபட்டு, கவுந்தி கூறும் குரங்குக்கை வானவன் கதையும் (15: 149-198), கண்ணகி வஞ்சினம் தரும் எழுவகைப் பத்தினிப் பெண்டிர் கதையும் (21: 1-35) அமைகின் றன. இவை எடுத்துக்காட்டுக் கதைகளாய் இருப்பினும் காப்பி யக் கதையுடன் குறிப்பு இணைமை (Suggestive Parallel) கொள் கின்றன. மாதரிக்கு அடைக்கலச் சிறப்புணர்த்தக் கவுந்தி கூறிய கதை, வருவதுணர்த்தும் குறிப்பால் முதற்கதையோடு ஒத்துச் செல்கின்றது. இங்கு குரங்காக இருந்து, மாதவ முனிவன் ஒரு வனால் எட்டி சாயலன் மனைவியிடம் அடைக்கலப் படுத்தப் பட்ட குரங்கு, பின்பு கடை நாள் எய்தி (இறந்து), உத்தர கௌத்தற்கு மகனாகப் பிறந்து பின்பு இறந்து வானவர் வடிவம் பெறுகின்றான். இங்கு அடைக்கலம் பெற்ற குரங்கின் இறப்பு போல், அடைக்கலமாகும் கோவலன் இறப்பான் என்பது குறிப் பாகலாம்; அதுபோன்று மகனாகப் பிறந்த குரங்கு வானவர் வடிவம் பெற்றது போல இவரும் வானோர் வடிவம் பெறுவர் என்பது சுட்டப்படலாம். முப்பத்திரண்டு ஆண்டுகட்டுப் பின்பு விண்ணோர் வடிவம் பெற்றான் என்பதால், கண்ணகி அப்போது முப்பத்திரு வயதினளாக அமைதல் பற்றி அவள் இறைமை யுறுவது கால எல்லையுடன் குறிக்கப்பட்டது எனவும் நினைக் கலாம்.

அன்றியும், அடைக்கலம் பெற்ற எட்டியும் மனைவியும், அக் கதையை, சாரணர் கூறக்கேட்டஅப்பதி மக்களும், சாவகர்களும் மறுமை எய்தினர் எனும் குறிப்பும் காணப்படுகிறது.

சாரணர் கூறிய தகைசா னன்மொழி
ஆரணங் காக வறந்தலைப் பட்டோர்
அன்றப் பதியு ளருந்தவ மாக்களும்
தன்றெறல் வாழ்க்கை சாவக மாக்களும்
இட்ட தானத் தெட்டியு மனைவியும்
முட்டா வின்பத்து முடிவுல கெய்தினர் (15: 192-197).

இங்கும் அடைக்கலம் பெற்ற மாதிரி அடைக்கல மிழந்ததால் எரிபுக்கு மறுபிறப்பில் சேடக்குடும்பியின் சிறுமகளாகியதும்,

மதுரைப் பதியின் மக்கள் எரியுண்டு இவ்வுலகு நீத்ததும் பொருந்துவது நினைக்கப்படலாம்.

வருவதுணர்த்தும் இக்கதைபோலன்றி,வந்ததோடு இணைவு காணும் வண்ணம் கற்புடைப் பெண்டிர் கதைசில அமைகின்றன. அவற்றில் கணவன் வரக் கல்லுருவரும் நீத்த பெண்ணின் கதை குறிப்பிடத்தக்கது. கற்பும் கல்லுரும் இணைவதாக இக்கதை அமைகின்றது. மூலக் கதையின் கண்ணகி கதைக்கு இது இணையாக வருகின்றது, வணிகம் காரணமாகக் கடலிடைப் பிரிந்த கணவன் போன்று, மாதவி காரணமாகக் கண்ணகியைப் பிரிகின்றான் கோவலன். அவன் மீண்டு வருமளவும் அப்பெண் கல்லானது போல் உணர்வுகளாலும் உள்ளத்தாலும் கல்லாக வாழ்ந்து, அவன் வர, அவனுக்கேற்பத் தன்னைப் பழைய நிலைக்கு மாற்றிக் கொள்கிறாள் கண்ணகி. இக் கற்பின் திண்மை பின்பு நடுகல் நிலைக்கும் அவளைக் கொண்டு செல்கிறது. இறைக் கல்லாக்குகின்றது.

வன்னிமரமும் மடைப்பளியும் சான்றாக்கி உண்மை நிறுவுகின்ற மீவியல் பாற்றலின ளாகப் பிறிதொரு கற்புடைப் பெண் அமைகின்றாள். பழி நீக்கச் செயற்பட்ட இவள்போல், கோவலன் கள்வன் என்ற பழிமொழியை நீக்க முயன்ற கண்ணகியின் மீவியல்பு, கதிரவனைச் சாட்சி வழங்கச்செய்தது,இதற்கு இணைமை காட்டுகின்றது.

உரைசான்ற
மன்னன் கரிகால் வளவன் மகள் வஞ்சிக்கோன்
தன்னைப் புனல்கொள்ளத்தான் புனலின் பின்சென்று
'கல்நவில் தோளாயோ' என்னக் கடல்வந்து
முன்னிறுத்திக் காட்ட அவனைத் தழிஇக் கொண்டு
பொன்னம் கொடிபோலப் போதந்தாள்; (21: 10-15)

எனவமையும் ஆதிமந்தி ஆட்டனத்தி கதையும் கண்ணகி வாழ்வுடன் இயைபுறுத்தி நினைக்கத் தக்கது. கோவலன் கொலைப்பட, மரணத்துட் சென்ற அவனை 'எங்கணா' என அழைத்து கம்பலை மாக்கள் கணவன் உடலைக் காட்டக் கண்டு, தழீஇக் கொள்ள அவன் பழுது ஒழிந்து எழுந்து நிற்றலும், அவன் அமரர்

*கற்பும் கல்லும், இலக்கிய உணர்வுகள், ச. வே. சுப்பிரமணியன் தமிழ்ப் பதிப்பகம், 1978, பக் 103-107.

குழாத்துள்ளாக, எழுநாளிரட்டி எல்லையில் மீண்டும் கூடலும் இணைவுறுவதாகக் கருத முடிகின்றது.

மேலும், 'சலம்புணர் கொள்கைச் சலதி' எனச் சிலேடையாகக் கடலும் மாதவியும் இணைந்த நிலையில், புனல் கொண்டது மாதவியோடுள்ள கோவலனின் மருத வாழ்வாகவும், கடல் தந்தது ஊழ்வினையால் அவன் கண்ணகியிடம் மீண்டதாகவும் கருதக் கூடுமா என்பது ஐயம். அன்றியும் பிறிதொரு கற்புடை நங்கையின் கதையும் இந்நிலையில் கருதத்தக்கது.

> பொன்னிக்
> கரையின் மணற்பாவை நின்கணவ னாமென்
> றுரைசெய்த மாதரொடும் போகா டிரைவந்
> தழியாது சூழ்போக வாங்குந்தி நின்ற
> வரியா ரகலல்குன் மாதர். (21: 6—10)

என்பதில், மணற்பாவை கோவலனாகவும், அதனைத் திரை கொள்ளுதல் அல்லது கொள்ள முயலல் மாதவி தொடர்பான கலைவாழ்வாகவும், அழியாது பாதுகாக்கும் சிறுபெண், அவன் வரவைக் காத்திருக்கும் கண்ணகியாகவும் பொருத்தி நோக்கப் படலாம்.

இப்பட்டியலின் பிறகதைகளையும் காப்பியத்துடன் பொருத்திக்காண முடியலாம். அன்றியும் நிகழ்ந்ததற்கு இணைமை காட்டுவதுடன் வருவதற்கும் இத்தகு கிளைக் கதைகள் முற்குறிப்பு வழங்கக்கூடும் என்பதும் குரங்குக்கை வானவன் கதை போன்றவற்றால் தெளியும். மேலும் நளன், இராமன் கதைகள், கோவல கண்ணகியர் உடனுறை காலத்துக் கூறப்பட்டு முரண் நிலை வழங்கினும், அவர் போன்றே பிரிவு ஏற்படும், துன்பம் வரும் என்பதும் முன்னுணர்த்தப்பட்டதாகக் கொள்ளலாம். அதுபோலவே கண்ணகி கூறிய சிபி, மனு கதைகள், பாண்டியனுக்கு, அவர் போல் அவனும் தன்னை - தனதை இழக்கத் தயாராகும் நிலைக்குக் கொணர்கின்றது எனலாம். புறவுக்காகத் தன்னையும், கன்றிற்காகத் தன் மகனையும் அளித்தல் என்பதால் கோவலன் உயிருக்காகப் பிறிதொரு உயிர் (மன்னன்) அழியும் என்பது குறிப்பாகத் தரப்பட்டுவிடுகின்றது. தவறாகக் கொல்லப்பட்ட கோவலனுக்காக, கொள்ளப்பட்ட சிலம்புக்காக ஒரு பெரு நகரே, அரசே அழிதல் எனவும் குறிப்பு இணைக்கலாம்.

முன்னிகழ்வைப் பின்னுணர்த்தல்

இலக்கியத்தின் பொருண்மை வெளியீட்டிற்குச் சிறப்பளிக்கும் பல உத்திகளில் ஒன்றாக முன்னிகழ்வினைப் பின்பு கூறுதல் அமைகின்றது. முன்கதைச் சுருக்கம் உரைத்தலாக அன்றி, கூறப்படாததைத் தேவையேற்படுமிடத்து, மிக்க கால இடை இடைவெளிக்குப்பின் தருவதாக இது இணைகின்றது. இதனால் காப்பியக் கட்டமைப்பில் மிகவும் இன்றியமையாத உத்தியாக உருவாகின்றது.

சிலப்பதிகாரம் தரும் இவ்வுத்தி இருவகைப்பட்டு அமைகின்றது. அவற்றுள் முதன்மையானது, ஏற்கெனவே கூறப்படாத முன்னிகழ்வை, பின்பு வேண்டியவிடத்துக் கூறுவதாம். அத்துணை முதன்மை பெறாத மற்றொன்று, ஏற்கெனவே கூறியதனை அல்லது நிகழ்ந்ததனை அல்லது வந்ததனை, மீண்டும் தேவை ஏற்பட்ட போது எடுத்துக் கூறுதலும், சுட்டுதலும், சுருக்கி மொழிதலும், விரித்துக் கூறுதலுமாம். முன்னதில் எதிர் பார்ப்பும் பின்னதில் செய்தி-சுவை நிறைவும் அமைகின்றன.

மாடலன் வாயிலாக வெளிப்படும் மணிமேகலை பிறப்புத் தொடர்பான செய்திகளும் சில பழம் நிகழ்வுகளும் அவலவீரன் கோவலனின் வீழ்வுக்கு முன் ஏற்றம் கூறும் நிலையில் பொருந்துகின்றன. கற்புடை மனைவியைப் பிரிந்து கலைமடந்தையுடன் வாழ்ந்தவனாகவும், தென்றல் போன்று திரிந்தவனாகவுமே அறிந்த கோவலனைச் செல்லாச் செல்வனாகவும், இல்லோர் செம்மலாகவும், கருணை மறவனாகவும், நன்றியறிதலுடையவனாகவும் அறிய இவ்வுத்தி துணை புரிகின்றது.

மாடலனே காப்பியக் கதைநிகழ்வின் தொடர்ச்சிக் கண்ணியாக அமையும் பிற சில நிகழ்வுகளையும் தருகின்றான். கங்கைக் கரைப் பாசறையில் வெற்றிப் போர் முடித்து இன்புற்று வீற்றிருக்கும் சேரனுக்கு மாடலன் கூறும் வாயிலாகக் கோவலன் கொலைக்குப் பின்னுள்ள மதுரை, புகார் நிகழ்வுகளைத் தருகின்றார் அடிகள். கோவல கண்ணகியர் விண்ணேறலுக்குப்பின் காப்பியக் கதை சேரனைப் பின்பற்றி அமைந்து விட்டதால், இடைக்கால நிகழ்வுகள் பின்பு உணர்த்தப்படுகின்றன. சேரனுக்கும், காப்பியங் கற்கும் நமக்குமாக இது தரப்படுகின்றது. அடைக்கலமிழந்த மாதரி எரிபுக்கதும், கவுந்தி உண்ணா நோன்பிருந்து உயிர் நீங்கியதும், மாதவியும் மணிமேகலையும் மாசாத்துவனும், மாநாய்கனும் துறவு பூண்டதும், கோவல கண்ணகியர் தாயர் மாண்டதும் (27: 56-108) எல்லாம் வெளிப்படுத்தப்

பட்டுக் கதையின் இழைகளைச் செவ்வையாகக் கட்டிஅமைப்புத் தருகின்றது.

மதுராபதி தெய்வம் கூறிய கோவலன் முற்பிறப்புக் கதையும், கண்ணகி தெய்வமாகிக் கூறிய இளங்கோ துறவுக் கதையும் இவ்வகையினவாயினும் சிறிது வேறுபடுவன. தவறு செய்யாதவன் ஏன் கொலைப்பட்டான் எனவும், இளவரசர் ஏன் துறவு பூண்டார் எனவும் ஏற்பட்ட புதிர்களுக்கு இவற்றில் விடை வழங்கப்படுகின்றன. மறைநிலை இதில் வெளிப்படுகின்றது. முதற்கதையில் மட்டுமன்றிக் கிளைக்கதையிலும் பழஞ்செய்தி சுட்டுதல் அமைவதை மாதவியின் குலமரபு கூறும் உருப்பசி கதையும், தேவந்தியை அறிமுகப்படுத்தும் மாலதி கதையும் காட்டுகின்றன.

ஏற்கெனவே வந்த செய்தி, அது அறியாதோருக்கு மீண்டும் கூறப்படல், கூறியது கூறலாக அமையினும், தேவை கருதியும், குறுக்கியும் விரித்தும் தரப்படலால் செவ்வியுடையதாகவும் கருதத் தக்கது. மாடலன் சேரனுக்கு விடுகதை கூறுவது போன்று,

மாதவி மடந்தை
கானற் பாணி கனக விசயர்தம்
முடித்தலை நெரித்தது

(27:45-51)

எனக் கூறி, அதன் விரிவாக, கானல் வரி முதல் கண்ணகி தெய்வமானது வரையுள்ள கதையைச் சுருக்கி உரைக்கிறான் (27:57-65). மாதவி, மணிமேகலைத் துறவை அவன் சுருக்கி மொழிய (27:103-108), பின்பு மங்கல மடந்தை கோட்டத்தில் சேரனின் கேள்விக்கு விடையாகத் தேவந்தி விரித்து உரைக்கிறாள் (30:6-37). மாடலன் பாசண்டன் கதையைச் சேரனுக்குக் கூறுவதும் (30:71-74) இந்நிலையினது. நீண்ட கதையுடையதாகக் காப்பியம் அமைவதால், மறந்திருக்கக் கூடிய சில சிறு நிகழ்வுகளை நினைப்பூட்டலாகவும் இவையமைந்து உத்திநிலை காட்டலாம்.

பின் வருவதை முன் சுட்டல்

வருவதை உணர்தல் மனித உள்ளத்தின் ஆற்றலாக அமைகின்றது. நெடுங்கதை தரும் வாழ்வில் முன்பின் தொடர்பு தரும் இணைப்புக் கண்ணியாக இக்கூறு அமைகின்றது. கனவும், நம்பிக்கை வயப்பட்ட நிமித்தங்களும் பாத்திர உணர்விலும்,

தற்குறிப்பேற்றம் போன்றன கவிஞர் கூற்றிலும் இவ்வுத்தி பற்றி இணைகின்றன. பின் வருவதை முன்பே குறிப்பாகச் சுட்டல் பொதுவான வாசகனுக்குத் தேவையில்லாததாகவோ, புலப் படாததாகவோ அமையலாம் எனினும் ஆழ்ந்து படிப்பவர்க்கும், மீண்டும் பயில்பவர்க்கும் அது தனிச்சுவை அளிக்கின்றது. இயல்பு வாழ்வில் கனவும் நிமித்தமும் பின்வரும் நன்மை தீமைகளை முன்னுணர்த்துவதுண்டு. ஆகையால், காப்பியத்திலும் அதை அமைத்து மாந்தரையும், வாசகரையும் ஆவல் அல்லது அச்சத் துடன் வருவதை எதிர்நோக்க வைக்க இவ்வுத்தி உதவுகின்றது எனக் கூறலாம்.

நிகழ்ச்சிக் கனவும், நிமித்தக் கனவும் சிலம்பில் அமைகின்றன. கண்ணகி, கோவலன், பாண்டிமாதேவி ஆகிய மூவர் கனவும் வருவதுணர்த்துகின்றன. முன்னிருவர் கனவிலும், 'உறுவனோடு யான் உற்ற நற்றிறம் (9: 52-54) எனவும் 'அணித்தகு புரிகுழல் ஆயிழை தன்னோடும் பிணிப்பறுத்தோர் தம் பெற்றி எய்தவும்' (15: 99-100) எனவும் சிறிது நன்மை, இறுதி நன்மை குறிக்கப் படுவது தவிர, மூவர் கனவும் தீக்கனவாகவே அமைகின்றன. முன்னிருவர் கனவும் நிகழ்ச்சிக் கனவாக அமைய, பாண்டிமா தேவியின் கனவு நிமித்தக் கனவாகக் காணப்படுகின்றது. கோவலனும் பாண்டிமாதேவியும் தாம் கண்ட கனவை உடனே உரைக்கின்றனர். தீமையும் விரைவில் கண்டதுபோல் நிகழ் கின்றது; கண்ணகியும் கனவை உடனே கூறுகின்றாள். ஆனால், தேவந்தியிடம் கூறிய உடனே மறந்துவிடுகிறாள், கணவனின் வரவால் வாழ்வில் ஏற்பட்ட திருப்பம் இதற்குக்காரணமாகலாம். அன்றியும் 'கெட்ட கனவாக நினைத்து மறந்துவிடு' எனும் உலக இயல்பும் காரணமாகலாம். எனினும் இக்கனவுதான் பின்பு கண்ணகியைச் செயல்படத் தூண்டுகிறது.* பின்வருவதை முன் சுட்டிய அக்கனவே அவளை வழக்குரைக்கு நேராக வழிப்படுத்து கிறது.

> கோவலற்கு உற்றதோர் தீங்கென்று அதுகேட்டுக்
> காவலன் முன்னர்யான் கட்டுரைத்தேன் (9:49-50)

என்ற கனவுப் பகுதியே இச்செயல் தூண்டலுக்குக் காரணமா கின்றது. மறந்துவிட்டகனவு, தேவையான இடத்தில், காலத்தில்

---

* இலக்கியக் கனவுகள், ச.வே. சுப்பிரமணியன், (பதி) பார்வதி அம்மாள், திருவனந்தபுரம், 1972, பக் 42.

நினைவில் எழுந்து காப்பிய உத்தியாகி உதவவில்லையெனில் கண்ணகி இவ்வாறு செயல்பட முடியுமா என்பது ஐயமே.

தீவேந்தன் தனைக்கண்டித் திறங்கேட்பல்
யானென்றாள்
என்றாள் எழுந்தாள் இடருற்ற தீக்கனா
நின்றாள் நினைந்தாள் நெடுங்கயற்கண் நீர்சோர
நின்றாள் நினைந்தாள் நெடுங்கயற்கண்
நீர்துடையாச்
சென்றாள் அரசன் செழுங்கோயில் வாயில்முன்
[17:71-75]

வருவதுணர்த்திய கண்ணகி கனவு பிறிதொரு நிலையிலும் பயன் படுகிறது. காவலன் இறப்பவும் மதுரை எரியவும் கண்ணகி காரணம் எனத் தோன்றலாம் என்பதால் அதனை முற்குறிப் பாலே மறுக்கும் வண்ணம், பல காதைகளுக்கு முன் அமைந்த அவள் கனவின்

காவலனோடு
ஊர்க்குற்ற தீங்கும் ஒன்று உண்டால் உரையாடேன்
(9: 50-51)

என்ற பகுதி அமைந்து உதவுகிறது.

கண்ணகியின் கனவு, அவள், கணவன், மன்னன்என்போர்க்கு வருவதை உணர்த்துவதுடன் அமைந்துவிட, கோவலன் கனவு மாதவி, மணிமேகலைக்கும் வருவது உணர்த்துவது அவன் மன நிலையைக் காட்டுகின்றது.

மாமலர் வாளி வறுநிலத் தெறிந்துக்
காமக் கடவுள் கையற் றேங்க
அணிதிகழ் போதி யறவோன் தன்முன்
மணிமே கலையை மாதவி யளிப்பவும்
(15: 101-104)

மேலும் மாடலன் வாயிலாகக் கோவலன் இறப்பு, மதுரை யழிவு முதலியவற்றை அறிந்து மாதவி துறவு வாழ்வுக்குத் தன்னையும் மகளையும் உட்படுத்த இக்கனவுச் செய்தியும் அவன்மூலம் உதவி வழிப்படுத்தியிருக்கக்கூடும் எனலாம். நிகழ்ச்சிகள் அனைத்தை யும் அடக்கியுள்ளதால் கண்ணகி கனவை முழுக்கனவு எனவும், தான் தன்னைச்சார்ந்தோர் என்போருடன் கோவலன் கனவு அமைந்துவிட்டதால் அதனைத் தனிக் கனவு எனவும், அரசன்.

அரசி பற்றிய நேர்க்குறிப்பின்றி அரசச் சின்னமும் இயற்கை மாற்றமுமே பாண்டிமாதேவியின் கனவில்அமைந்ததால்அதனை பொதுக்கனவு எனவும் கூறலாம்.

கோவலன் கனவில், கூறைக்கோட்பட்டுக் கோட்டுமா ஊறவும் என்ற பகுதியே நிமித்தம் வழங்க, தேவியின் கனவு முழுவதும் நிமித்த நிலை காட்டுகின்றது. கவிஞர் இருமுறை இதனைத் தந்து நிகழ்ச்சி விரைவை உள்ளுறுத்துகின்றார். (20: 1-13,-21) இயற்கைக்கு மாறான நிகழ்வுகளால் தீய நிமித்தங்களால்வரும் தீமையை முன்னுணர்த்தும் தீக்கனா இது. அரசுக்கு வருகின்ற தீமையைக் குடையொடு கோல் விழுதலும் வாயில் மணி ஒலித்ததும் உணர்த்துகின்றன. கதிரை இருள் விழுங்கல் அறம் கோடுதலையும், அறத்தை மறம் மறைத்தலை யும் காட்டுகின்றது. திசை அதிர்தலும், பகலில் மீன் விழலும், இரவில் வானவில் தெரிதலும் இயற்கை இகந்த உற்பாதங்களாகி நாட்டிற்கு வரும் துயரையும், நகருக்கு வரும் இழிவையும் சுட்டு கின்றன.

கனவின் நிமித்தங்களன்றிப் பிறசிலவிடத்தும் நிமித்தங்களை காட்டிக் கவிஞர் வருவது உணர்த்துகின்றார். தீக்கனாப்போல் தீ நிமித்தங்களே பெருவரவின. கனவில் காப்பிய மாந்தரும் கதை கற்போரும் வருந்தீமையை முன்னுணர, நிமித்தத்தில் கதைமாந்தர்அறிந்தும் அறியாதும் இவை அமைக்கப்படுகின்றன. இந்திரவிழவூரெடுத்த காதை, கண்ணகிக்கு இடக்கண்ணும் மாதவிக்கு வலக் கண்ணும் துடிப்பதைக் காட்டி (5: 239) கோவலன் மாதவியைப் பிரிந்து கண்ணகியை அடைவான் என்பதை முன்னுணர்த்துகின்றது. இரு காதைகட்குப் பின்பே இது நிகழ்வாகின்றது. காப்பியக் கதைப் போக்குக்கு வாய்ப்பாக நிமித்தம் பயன்படுமாற்றைக் கொலைக்களக் காதையும் ஆய்ச்சியர் குரவையும் காட்டுகின்றன. ஆயர் குடியில் தனித்திருக் கும் கண்ணகியைப்பிரிந்த கோவலனுக்குஏற்படும்நிமித்தம் அவன் உணராது, ஆசிரியரால் கற்போருக்கு உணர்த்தப்படுவதாக அமைகின்றது.

> பல்லான் கோவல ரில்லல் நீங்கி
> வல்லா நடையின் மறுகிற் செல்வோன்
> இமிலே றெதிர்ந்த திழுக்கென வறியான்
> தன்குல மறியுந் தகுதியன் றாதலின் [16:98-101]

நிமித்தங்களே ஆய்ச்சியர் குரவைக்குக் காரணமாகின்றன.இவை ஆயர்க்கு வரும் தீமையைக் குறிப்பாக உணர்த்துகின்றன. ஏற்

கெனவே தீமை நிகழ்ந்துவிட்டது காப்பியத்தில் தரப்பட்டு விட்டதால் இவை கற்போர்க்கன்றி, ஐயை, மாதரி முதலிய காப்பிய மாந்தர்க்கே வருவதுணர்த்தும் உத்தியாகின்றன. இயல்பல்லாத நிகழ்ச்சிகளான பால் தோயாமையும், ஏற்றின் கண்ணில் நீர் சொரிவதும், வெண்ணெய் உருகாமையும், கன்று துள்ளியாடாமையும், பசுக்கள் நடுங்கி நிற்றலும், அவற்றின் கழுத்து மணி அற்று விழ்தலும் நிமித்தமாகின்றன (17:2-5). கொலைச் செய்தியின் எதிர்பாராத வன்மை வரவை, திடீர்த் தாக்குதலை, விரைவு தணித்தல் போல் இம் முன்னறிவிப்பு அமைகின்றது. எதிர்பாராது, திடீரெனத் தீமை வராது, அது வரும்—வரும் எனும் முற்குறிப்புடன், பாண்டிமா தேவியின் நிமித்தக் கனவு போல இவையும் அமைகின்றன.

இயற்கையின் சில காட்சிகளில் தற்குறிப்பை ஏற்றி மொழி வது வாயிலாகவும் கவிஞர் வருவதை வெளிப்படுத்துகின்றார். இவை கதை மாந்தர் அறியாது, கற்போர்க்கு உணர்த்துவதாக உள்ளன. முன்புலத்தில் நிகழவிருக்கும் சோகத்தைப் பின்புல இசையில் புலப்படுத்துவது போல் இங்குப் பின்புல இயற்கைக் காட்சியில் புனைகின்றார் எனலாம்.

மதுரையில் தீமை நிகழும் என்பதை மதுரையம்பதியை அணுகும் போதே தருகின்றார் அடிகள். மும்முறை இதனைத் தந்து, வரும் தீமையின் பன்மடங்கு ஆழமான, அழுத்தமான நிலையை உணர்த்துகின்றார் எனலாம். அன்றியும் மூவர் போவதாலும், மதுரையுள் போகும் அம் மூவர்க்கும் தீங்கு நேரும் என்பதும் இம் மீண்டு வரலால் வலியுறுத்துகின்றார் எனலாம். கொலையுண்ணப் படல், கோவலற்கும், கணவனை இழத்தல் கண்ணகிக்கும், இவ் இருவருற்ற துன்பத்தால் உண்ணா நோன் பிருந்து உயிர் துறத்தல் கவுந்திக்கும் அமைதல் நினைக்கத் தக்கது. கண்ணகியின் துன்பம் வையையும், கணவன் மனைவி யரின் துயரம் அகழி மலர்களும், மூவர் துக்கம் எயிற்கொடியும் அறிந்ததாக அமைக்கின்றார் போலும்.

வையை யென்ற பொய்யாக் குலக்கொடி
தையற் குறுவதுதானறிந் தனள் போல்
புண்ணிய நறுமல ராடை போர்த்துக்
கண்ணிறை நெடுநீர் கரந்தன ளடக்கி

(13: 170-173)

கருமிளை யுடுத்த வகழிசூழ் போகிக்
கருநெடுங் குவளையு மாம்பலுங் கமலமும்
தையலுங் கணவனுந் தனித்துறு துயரம்
ஐயமின்றி யறிந்தன போலப்
பண்ணீர் வண்டு பரிந்தினைந் தேங்கிக்
கண்ணீர் கொண்டு காலுற நடுங்கப்
போருழந் தெடுத்த வாரெயி னெடுங்கொடி
வாரலென் பனபோன் மறித்துக் கைகாட்ட
(13: 183-190)

காப்பியப் போக்கிலும், கவிக்கண்ணோட்டத்திலும் பார்க்கும்போது புலப்படும் நிலைகளாக இவ் வருவது சுட்டல் அமைகின்றன. மேலும், சுவைஞன் தரும் சொற்குறிப்புகளும் அமைதற்கு வாய்ப்பாக இளங்கோ காப்பியத்தை அமைத்துள்ளார். காப்பியத் தொடக்கமே இந்நிலையைக் காட்டுவதை மங்கல வாழ்த்தின் 'காதலற் பிரியாமல் கவவுக்கை நெகிழாமல் தீதறுக (1:61-62) எனும் எதிர்மை நிலையும் சின்மலர் கொடுதூவலும் காட்டுகின்றது. அன்றியும், மனையறம் படுத்த காதையின் ஈற்று வெண்பா காமர் மனைவியெனவும் தூமப்பணிகள் எனவும் கண்ணகி கோவலர் உற்ற இன்பத்தைக் காட்டும் போது, 'நிலையாமை கண்டவர்போல்' எனும் சொற்குறிப்பமைத்து இவ் இன்ப வாழ்வு நீண்டு நிற்காதென வுணர்த்துகின்றது. கவிஞரின் சொற்குறிப்பும், கற்போனின் சுவைத் தேர்ச்சியும் இத்தகு பல உணர்த்தல்களை வழங்கக் கூடும்.

கவிஞன் வெளிப்படுதல்

தன்னுணர்ச்சிக் கவிதையாக அமையும் புறப்பாடல் பெரும்பாலும் படைப்போனின் நேரடிக் கூற்றாக அமைவதால் அதில் ஆசிரியன் தன்னை வெளிப்படுத்த வாய்ப்பமைகின்றது. யான் எனவும் என் எனவும் தன்னைச் சுட்டியும், சுற்றியும் கவிதையமைந்து உளப்பாட்டுத் தன்மை கொள்கின்றது. தனிப்பாடலில் மட்டுமன்றித் தொடர்ப் பாடலிலும் இது வரக் கூடும் என்பதைச் சிலம்பு காட்டுகின்றது.

இளங்கோவைத் தொடர்ந்து இது காப்பிய மரபுத்தியாவதைக் கம்பன் படைப்பும் காட்டுகின்றது. இளங்கோகாப்பிய ஈற்றில் தன்னை யோர் பாத்திரமாக உட்படுத்துகிறார். நிகழ்ந்த கதை, நடந்த நிகழ்வுகள், ஆசிரியன் நேரடியாகத் தொடர்பு கொண்ட சூழல் எனும் எண்ணம்ஏற்படுத்திஉண்மைத்

தன்மையைக் காப்பியம்பெற இவ்வுத்தி உதவுகின்றது. மூன்றாம் மனிதரின் கதை என்பது ஏற்படுத்தும் பாதிப்பை விட, தான் தொடர்பு கொண்ட நிலை என்பது கூடுதல் தாக்கம் ஏற்படுத்தும் உளவியல் நிலையும் இங்குக் கருதலாம்.

சேரனுக்கு மாடலன் வாயிலாக அறமுணர்த்தியது போன்று, இன்னும் பிற பல பாத்திரம் வாயிலாக அறவுரையும் அறிவுரையும் கூறி கவிஞர் காப்பியம் கற்போரை மூன்றாமிடத்து நின்று நெறிப்படுத்தியிருக்க முடியும். ஆனால் வாசகருடன் தொடர்பு கொள்ளும் நிலையில் அறச் செய்திகளைத் தந்துள்ளது, அற நூல்களின் முன்னிலை விளித் தொடர்ப் பாங்கையும், ஆசிரிய மாணாக்க அண்மை நிலைமையையும் புலப்படுத்துகின்றது. அறக் காப்பியமாகச் சிலம்பு பொருந்துமாறு இதில் தெரிகின்றது. பாத்திரங்களைத் திரைக்குப் பின்னாலிருந்தே இயக்கும் நாடகக் காப்பியமே கவிஞர் படைத்தபோதும் கதை கூறும் குரலை இவ்வாறு புலப்படுத்தியதால் ஈரிலக்கியவியல்பும் பொருந்த அமைகின்றது.

இசைத் தமிழ் உத்திகள்

முத்தமிழ் இணைவில் இலக்கியம் உருவாகுதல் அருமை. அதனை உத்தியாக்கி இயைவுறச் செய்தல் அதனினும் அரிது. சில நோக்கம் பற்றியும் பயன் கருதியும் இவை வரும்போது நிலைபேறு கொள்கின்றன. கவிஞனின் மொழிப் பற்றும், கலை போற்றுதலும், மக்கள் வாழ்வியல் மதிப்பீடும் இதில் பொருந்துகின்றன. பாவும், ஓசையும் இணைதல் இயல்பாயினும், அதனை அவ்வாறே ஏற்று இயலாக்கி அமைக்காது கலை மடந்தை பாத்திரமாகிய ‘கலைக் காப்பியம்’ இயற்றியதாலும், தன் பல்கலை வன்மை பற்றியும் இளங்கோ இசையினிமை படவும், பெறவும் காப்பியத்தை உருவாக்குகின்றார் எனலாம்.

காதை யளவில் இசை உத்தியாதலை வரியும் குரவையும் காட்டுகின்றன. மக்கள் வாழ்வோடு பின்னிப் பிணைந்த நாட்டார் பாடல்களும் இந்நிலையில் குறிப்பிடத் தக்கன. வாழ்த்தியல் வரும் போது பண்ணும் பாடலும் இணைகின்றன. இசைக் கலை தொடர்பான செய்திகளும் கருதத் தக்கன.

இசைக் கலை

பல்துறை யறிவு மட்டுமன்றிக் கலையுணர்வும், நிலைத்து நிற்கும் படைப்பொன்றை ஆக்கும் புலவனுக்கு இன்றியமையாத

தாகின்றது. கலையின் நுணுக்கங்களை ஏற்புடை யிடங்களில் இயல்பாகிப் பொருந்தும் வண்ணம் அமைத்தலில் கைத் தேர்ச்சி தேவைப்படுகின்றது. ஆடலும் பாடலும் அழகும் பயின்று நிறைந்த மாதவியின் அரங்கேற்றம் இசையும், பண்ணும், திறமும் பற்றி இசையாசிரியனின் அமைதி கூற வாய்ப்பளிக்கின்றது.

யாழுங் குழலுஞ் சீரு மிடறும்
தாழ் குரற் றண்ணுமை யாடலொ டிவற்றின்
இசைந்த பாட லிசையுடன் படுத்து
வரிக்கு மாடற்கு முரிப்பொரு ளியக்கித்
தேசிகத் திருவி னோசைகடைப் பிடித்துத்
தேசிகத் திருவி னோசை யெல்லாம்
ஆசின் றுணர்ந்த வறிவின னாகிக்
கவியது குறிப்பு மாடற் றொகுதியும்
பகுதிப் பாடலுங் கொளுத்துங் காலை
வசையறு கேள்வி வகுத்தனன் விரிக்கும்
அசையா மரபி னிசையோன் றானும்

(3 : 26-36)

'ஆடல் பாடல் இசையே தமிழே' (3 : 45) என முத்தமிழும் இணைவதால் பல்வகைக் கருவி மீட்டும் இசையோனும், பாடும் இசையோனும் இணைதல் தேவைப்படுகின்றது. கருவியும் கண்டமும் இசைந்தும் இணைந்தும் ஆடற்குப் பின்புல மமைக் கின்றன.

கோவலன், மாதவி ஆகியோரின் இசைவன்மை கானல்வரி யில் புலப்படுகின்றது. யாழ்மீட்டும் பாங்கும் முறையும் கலை வன்மையுடன் காதைத் தொடக்கத்தில் தரப்படுகின்றன (7: 1: 5-16). சிலம்பின் இசை காப்பிய மாந்தர் அறிமுகமாகவும் இயல்பு கூறலாகவும் மட்டும் அமையாது காப்பியப் போக்குக்கும் உதவுகின்றது.

மாதவி மடந்தை கானற் பாணி
கனக விசயர்தம் முடித்தலை நெரித்தது

(27:49-51)

எனும் மாடலன் கூற்று இதனை உணர்த்தும். கோவலனின் யாழ் மீட்டும் திறன் கானல்வரியில் வெளிப்படுவதோடு, மதுரைப் பெருவழியில் பாணருடன் யாழிசைத்து மகிழும் போதும் வெளிப் படுகின்றது. மாதவியின் இசையறிவு கோவலனுடன் முரணிப் பாடும் கானல்வரியில் வெளிப்படுகின்றது. அவன் பாடல் கருவிப்

பாடலாக, அவள் யாழுடன் கண்டமும் இணைய இசை தருகின்றாள். இதனால் அவன் பாடலில் குறிப்பாக வெளிப்பட்ட கருத்தாழங்கள், இவள் பாடலில் தெளிவாகவும் அழுத்தமாகவும் வெளிப்பட்டன போலும்.

இன்ப உணர்வுடன் தொடங்கப்பட்ட இசை, துன்ப முடிவு கொள்வது அதன் அகப்பொருட் சார்பு பற்றிப் போலும். அக வாழ்வின் கருத்துக் குழப்பத்தைப் புரிந்து கொள்ளுதலின் சிக்கலைப் புலப்படுத்தவும் கவிஞர் இசைக் கலையை ஆண்டார் எனத் தோன்றுகின்றது. இருவேறுபட்ட பண்புடைக் கலைஞரையும் இச்சூழல் உணர்த்துவது தெரிகின்றது. கோவலன் கலை தன்னியல் சார்ந்தும் தன்னிலை கொண்டும் (Personal, private) அமைகின்றது. அதனால் அவன் மாதவியின் மனமகிழ்வே நோக்கமாக யாழ் மீட்டுகிறான்.

> கோவலன் கையாழ் நீட்ட வவனும்
> காவிரியை நோக்கினவுங் கடற்கானல் வரிப்பாணியும்
> மாதவிதன் மனமகிழ வாசித்த றொடங்குமன்
> (7: 1: 18-20)

ஆயின், இதற்கு மாறாக மாதவியின் கலை பொதுமையுடையது; தற்சார்பு நீங்கியது (Public, impersonal). எனவே தான் கோவலன் குறிப்பு வைத்துப் பாட, அவள் குறிப்பு ஏதும் இன்றி-ஆனால் குறிப்பு இருப்பது போல் பாடுகின்றாள்; அவன் அவளுக்காகப் பாட, அவள் உலகம் வியக்கவும் மகிழவும் பாடுகின்றாள்.

> தானுமோர் குறிப்பினள்போற் கானல்வரிப்
> பாடற்பாணி
> நிலத்தெய்வம் வியப்பெய்த நீணிலத்தோர்
> மனமகிழக்
> கலத்தொடு புணர்ந்தமைந்த கண்டத்தாற் பாடத்
> தொடங்குமன்
> (7: 24: 4-6)

இந்திரவிழவிலாடியது அவள் முழுநிலையில் கலைப்பொதுமையுடையவளாயதைக் காட்டுவதும் இங்கு எண்ணத்தக்கது. அவள் 'கலைஞனாக' அமைய இவன் சுவைஞனாக அமைகிறான். கலையின் முனைப்புக் காரணமாக அவளிடம் மறைத்தலும் நடித்தலுமமைய அவனிடம் குறிப்புக் காட்டலே காணப்படுகிறது. அவள் அளித்த 'தோற்றம்' அவனால் தவறாக, உண்மையெனக் கருதப் பட்டதால் பிரிவு ஏற்படுகின்றது. இன்பத்திற்காக மீட்டப்பட்ட

இசை துன்பத்திற்குக் காரணமாகின்றது; இன்பத்திற்குக் காரண மாகி, துன்பத்திற்குப் பின் புலமாயிற்று எனலும் தகும்.

வரியும் குரவையும்

இசையும் கூத்துமாகப் பல காதைகள் அமைக்கப்படுவது, முத்தமிழ்க் காப்பியமாக அமைக்கும் நோக்குடன் மட்டும் என்பதற் கில்லை. இடைப் பிறவரலாக இவை அமையாது, காப்பியக் கதைப் போக்குடன் ஒருங்கிணைந்து, திருப்பு மையங் கட்குக் காரணமாகி, பின் நிகழ்வு கட்கு முற்குறியாகி, பாத்திரப் பண்பும் மன நிலையும் உணர்த்தி, பல்வகை மக்களின் வாழ்வியல் சித்திரமாகி, வழிபாடு நம்பிக்கைகளின் வாழ்வேடாகி, கலை யரங்கமாகி, மரபு வழி வந்த அகப் புறப் பொருண்மைகட்கு களனாகி அமைவதால், இவ் இணைவில் பயன்நோக் கமைந்து உத்திச் சிறப்புறுகின்றன.

சிலம்பின் முப்பது காதைகளில் வரியும் குரவையுமாக ஐந்து காதைகள் அமைகின்றன. கானல் வரி (7) வேட்டுவவரி (12), ஆய்ச்சியர் குரவை (17), ஊர் சூழ் வரி (19), குன்றக்குரவை (22) என்பன. இவையனைத்தும் இசைப் பாடலாக அமையினும் ஆடற்றன்மையுமிணைந்தவை என்பதை ஆய்ச்சியர் குரவையும் கோவலன் கூற்றில் வரும் எண்வகை வரிக் கூத்தும் (8 : 74-108) காட்டுகின்றன. எனினும் காப்பிய நிலையில் இசை முதன்மை பெறல் குறித்தற்குரியது.

வரிப்பாடல் மானிடரைப் போற்றியும், தெய்வம் போற்றி யும் வருகின்றன. ஆற்றுவரி, சார்த்துவரி, முகமில்வரி, கானல் வரி, நிலைவரி, முரிவரி, திணைநிலைவரி, மயங்குதிணை நிலை வரி, சாயல்வரி போன்றவை அகப்பாடல் தொடர்புடன் அமை கின்றன. வேட்டுவ வரி முன்னிலைப் பரவலாக இறைப் பாடலை யும் புறத் துறைப் பாட்டுகளையும் தருவது போன்று, ஆய்ச்சியர் குரவை முன்னிலை, படர்க்கைப் பரவலில் இறை வாழ்த்தையும் உள்வரியில் மன்னன் புகழான புற வாழ்த்தையும் இணைக் கின்றது. குன்றக் குரவை அகத்துறைப் பாடலையும் தெய்வம் பராவலையும் ஒருங்கு அளிக்கின்றது.

இசைப் பாடல்கள் என்ற நிலையில் இவை ஒரு பொருள் மேல் மூன்றடுக்கியும், அடிமடக்குப்பெற்றும், ஈற்றடிகள் நீண்டும், இடை குறைந்தும் அமைகின்றன. யாப்புச் செவ்வியை விட இசை முதன்மை உணரப்படுகின்றது.

கானல்வரி* கோவலனின் உள்ளத்தில் புதைந்து கிடந்த கண்ணகி பற்றிய எண்ணங்களைப் புலப்படுத்தி வெளிக்கொணரு கின்றது. மாதவியை விட்டுப் பிரிதற்கு ஏதுவாகிக் காப்பியத்தில் திருப்பு மையக் களனாகின்றது. அகப் பாடல்களையும் உள்ளுறையையும் இணைக்கக் கவிஞருக்கு வாய்ப்பளிக்கின்றது. பல்வகையான விருத்தவடிவங்கள் பின்பு திருத்தக்க தேவராலும் கம்பராலும் உருவாகிப் பரக்க வாய்ப்பாகின்றது.

புறமரபுப் பாடலிணைவுக்குக் களனாக வேட்டுவவரி, தெய்வமுற்றுரைத்த சாலினி வாயிலாக கண்ணகிக்கு வரவிருக் கும் சிறப்பை முன்னுரைக்கின்றது.

இவளோ கொங்கச் செல்வி குடமலை யாட்டி
தென்றமிழ்ப் பாவை செய்த தவக்கொழுந்து
ஒருமா மணியா யுலகிற் கோங்கிய
திருமா மணி (12: 1: 47—50)

கொற்றவை வழிபாட்டின் இத்தெய்வ உரையின் தொடர்ச்சி, இவளைப் பாண்டியனின் வாயிலோனும் அவ்வாறு ஐயுற்றுக் காணச் செய்கின்றது.

அடர்த்தெழு குருதி யடங்காப் பசுந்துணிப்
பிடர்த்தலைப் பீட மேறிய மடக்கொடி
வெற்றிவேற் றடக்கைக் கொற்றவை யல்லள்
அறுவர்க் கிளைய நங்கை யிறைவனை
ஆடல்கண் டருளிய வணங்கு சூருடைக்
கானக முகந்த காளி தாருகன்
பேருரங் கிழித்த பெண்ணு மல்லள் (20: 34—40)

முத்தேவியரின் இணைவாக, 'மாமகளு நாமகளுமாமயிடற் செற்றுகந்த கோமகளுந் தாம்படைத்த கொற்றத்தாள்' (22: வெண்பா) எனக் கவிஞரும் காட்டுகின்றார்.

ஆய்ச்சியர் குரவை, கொலைக்களக் காதை தந்த துன்ப அழுத்தத்தைக் குறைக்கும் வடிகாலாகவும் பொருந்தி உத்தி நிலை கொள்கின்றது. முல்லை நில மக்களின் வாழ்வையும் வழி பாட்டையும் வாலசரிதை நாடகத்தால் அவர் கலையையும் காட்டுவதற்கு மேலாக இப்பாங்கு அமைவது அதற்குச் சிறப்புச் சேர்க்கின்றது. மூவரசரையும் இணைத்து வாழ்த்தும் முறை

---

* கானல் வரி, தெ. பொ. மீனாட்சி சுந்தரனார், சர்வோதய இலக்கியப் பண்ணை, மதுரை, 1978.

இதில் தொடங்குகிறது (17: 29—31). குரவையாடுவோர் பெறும் இசைப்பெயர்கள் இங்கு எண்ணத்தக்கன.

பிறவரி, குரவைகளினின்று மாறுபட்டதாக, கண்ணகியின் அல்லல் காட்டும் ஊர் சூழ்வரி அமைகின்றது. துன்பமாலையில் வெளிப்பட்ட துயர ஒலியின் தொடர்ச்சியாக இது உருவாகின்றது. இசைத் தன்மையும் நாடகவியல்பும் இணைந்தமைகின்றது. வழக்குரைக்கு முன்னே மதுரை மக்கள் அறம் பிழைத்ததை உணர்வதையும், கண்ணகியைத் தெய்வமாக உணர்வதையும், இவ்வரி காட்டல் தனித்தன்மை.

> மண்குளிரச் செய்யும் மறவே னெடுந்தகை
> தண்குடை வெம்மை விளைத்த திதுவென் கொல்
> செம்பொற் சிலம்பொன்று கையேந்தி நம்பொருட்
> டால்
> வம்பப் பெருந்தெய்வம் வந்த திதுவென் கொல்
> (19: 21—24)

குன்றக் குரவை காப்பியம் உருவாகவும் கற்கோயில் உருவாகவும் காரணமாகியதால் தோற்றுவாயாகும் சிறப்புப் பெறுகின்றது. குன்றக் குரவரே குணவாயிற் கோட்டத்து அரசு துறந்திருந்த இளங்கோவுக்கும் மலைவளம் காண வந்த சேர அரசனுக்கும் கண்ணகி விண்ணேறிய இறும்பூதான செய்தியை உரைக்கின்றனர். வேட்டுவவரியில் முன்னுரைக்கப்பட்ட தெய்வத்தன்மை இங்கு முழுமை பெறுகின்றது. குறவரே முதலில் கண்ணகிக்குத் தெய்வ வழிபாடு செய்கின்றனர்.

நாட்டார் பாடல்

மக்கள் வாழ்வோடு ஒட்டியும் இணைந்தும் செல்லினும் வரியும் குரவையும் எல்லாம் நாட்டார் பாடல் என்பதற்கில்லை. மக்களிடை வழங்கிய பாடற் பொருளும் மெட்டும் கவிஞரால் செப்பம் பெற்று இலக்கிய ஏற்றம் பெற்றன எனக் கூறல் பொருந்தலாம். அகம், புறம், இறை பற்றிப் பாடல் அமைதல் இவ்வெண்ணம் தரினும், தொழிலும் விளையாட்டும் மன்னவன் வாழ்த்துப் பாடல் சில தருதல் நாட்டார் பாடற் சார்பு காட்டுதல் மறுத்தற்கரியது. மரபிசையை அடிகள் போற்றிக் காப்பியத்தில் அமைத்தது போல மக்களிசையையும் வாய்ப்பாக இணைத்துள்ளார்.

அம்மானைவரி, கந்துகவரி, ஊசல்வரி, வள்ளைப்பாட்டு ஆகியன வாழ்த்துக் காதையில் பொருந்துகின்றன. வாழ்த்தியல்

பொருண்மை வெளியீட்டிற்கு இவை உத்தியாகின்றன எனலாம். கேள்வியும் பதிலுமாக அமையும் அம்மானை வரியும், பந்தாடும் ஓசையினைவு காட்டும் கந்துக வரியும் நாட்டார் பாடல் மெட்டையும், முறையையும் கவிஞர் காப்பியத்தில் உத்தி யாக்கிக் கொண்டமையைக் காட்டும். வள்ளைப்பாட்டு, ஆய்ச்சியர் குரவையின் உள்வரி வாழ்த்துப் போன்று முத்தமிழ் மன்னரையும் பாடுதலும், அம்மானைவரி சோழனையும், கந்துகவரி பாண்டியனையும், ஊசல்வரி சேரனையும் தலைமைப் பொருளாக்கலும் சுட்டத் தக்கன.

சிலம்பின் இசையாட்சி சில பொது எண்ணங்களையும் தருகின்றது. இசை இன்பம் தருவது; எனவே இன்ப நாட்டம் கொண்டோரால் எடுத்தாளப்படுகின்றது. காப்பியத்தின் கானல்வரிச் சூழலும் இதனை உணர்த்துகின்றது. இசை துன்பம் துடைப்பது; நொந்த மனத்திற்கு மருந்தாவது. எனவே துன்புற்றோரால் தேடப்படுகின்றது. கோவலனைப் பிரிந்து தனித்த மாதவியின் யாழ்மீட்டும் முயற்சியும், கறவை கன்று துயர் தீர ஆய்ச்சியர் நாடிய இசையும் இங்கு நினைக்கத் தக்கன. இத்தகு இசையின் பண்பும் பயனும் அறிந்து, தேவையான, ஏற்புடை யிடங்களில்பயன் கொண்டு உத்திச் சிறப்பளிக்கிறார் இளங்கோ எனலாம்.

நாடகத் தமிழ் உத்திகள்

அரங்கேற்றும், வரிக் கூத்தும், குரவையும் பற்றி சிலப்பதி காரம் நாடகத் தமிழிணைவுடைய காப்பியம் எனப்படலாம் எனினும் நாடகக் கூறுகளாகக் காப்பியமெங்கும் பல்வேறு அமைப்புகள் விரவுவதே இதனைச் செவ்விய நாடகக் காப்பியம் ஆக்குகின்றது என்பது வெளிப்படை. பதினோராடலும், எண் வகை வரியும், வாலசரிதை நாடகமும் கூத்தாக, நடனமாக அமைந்து, நாம் இன்று கருதும் நாடக நிலை காட்டாதபோதும், இளங்கோவின் காப்பியம் தரும் நாடக அமைப்புத்திகள், அவர் தற்கால நாடகத்தை முன்கண்டதைச் சுட்டுகின்றன. அன்றியும் உலகப் பழம் இலக்கியங்கள் நாடகமெனும்வகையைத் தொடக்க காலத்திலேயே கொண்டிருந்தமையும் கருதத் தக்கது.

நாடக அமைப்புத்திகள் பல சிலப்பதிகாரக் காப்பியத்தில் இடம்பெறுகின்றன. காப்பியக் கதையின் செயற்போக்கு, காட்சி மாற்றம், மேடைக்கு மாந்தர் வருதலை அறிவித்தல், பாத்திர அறிமுகம், பேச்சு, வீழும் தலைவனின் உயர்வு கூறல், உச்சத்தைத் தொடர்ந்து வரும் அழுத்த நீக்கம், குழுப்பாடகர் (chorus),

மறைநிலை (irony) போன்ற பல இதில் உட்படுகின்றன. இவை காப்பிய ஓட்டத்திற்கு இன்றியமையாதனவாகி, 'சுவையும், நயமும் சேர்த்து, காலங்கடந்து நிற்கும் இயல்பு நல்குகின்றன.

கதைப் போக்கு

சிலப்பதிகாரக் கதை இளங்கோவின் காலத்தில் தமிழகத்தில் நடந்த உண்மைக் கதையாகப் பல்வகைக் கால, இட உத்திகளாலும் வரலாற்று மன்னர் சார்பாலும் காட்டப்படுகின்றது. எனினும் கவிஞர் சில உண்மைகளை, நிகழ்வுகளை அடிப்படையாக்கிக் கொண்டெழுப்பிய புனைவாகவும் அமைதல் கூடும். இதற்கு வாய்ப்பாக நற்றிணை கூறும் ஒரு நகிலிழந்த திருமாவுண்ணிக் கதையும், புறநானூறு தரும் பேகன் கண்ணகி வாழ்க்கைச் சிக்கலும் அமைந்து உதவுகின்றன. மேலும் நாட்டுப்புறக் கதைப்பாடலான கோவிலன் கதை, பொது மக்களிடையே இத்தகு கதையொன்று வழக்குப் பெற்று வந்ததையும் காட்டி இளங்கோ அதற்குச் செவ்விய கலை காப்பிய வடிவம் அளித்து மேன்மை பெறச் செய்திருக்கக் கூடும் எனவும் எண்ணற்கு இடமளிப்பதுண்டு. கதைப்பேறு எவ்வாறு அமைந்தபோதும் அதனை இலக்கிய வடிவாக்கித் தொடக்கம் வளர்ச்சிமுடிவுஎனக்கொண்டு வளர்த்துச் செல்வதில் உத்தியிணைவு அமைகின்றது.

சிலப்பதிகாரக் காப்பியத்தின் கதைப்போக்குநாடகத் தன்மை காட்டுகின்றது. கதைமாந்தரின் பிறப்புமுதல் இறப்புவரையான ஒவ்வொரு நிகழ்வுகளையும் முறையே காட்டும் வாழ்க்கை வரலாறாக வன்றி, தேவையான நிகழ்வுகளைக்கோத்து, திருப்பங்களையும் ஏற்ற இறக்கங்களையும், உச்சம் வீழ்ச்சியையும், முடிவு நிறைவுகளையும் காட்டுவதாகக் கதைப்போக்கு உருவாகின்றது.

முகம், பிரதிமுகம், கருப்பம், விளைவு, துய்த்தல் என நாடகப்போக்கு ஐவகையாகச் செல்லுவதை அடியார்க்கு நல்லார் சந்தி என உணர்த்துகின்றார்.* காப்பியத்தின் கதைப் போக்கு இந்நாடக அமைப்புத்தி முறையில் அமைந்ததனைச் சிலம்பு புலப்படுகின்றது. கோவலன் கண்ணகியைப் பிரிந்து மாதவிபால் செல்லல் முகமாகவும், கானல்வரி காரணமாக மாதவியை நீங்குதல் பிரதிமுகமாகவும், கொலைக்களப்படல்

* அடியார்க்கு நல்லோர் உரைத்திறன், ச. வே. சுப்பிரமணியன், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை 1976, பக். 134

கருப்பமாகவும், கண்ணகி வழக்குரை விளைவாகவும், அவள் தெய்வமாய் வரம் தரல் துய்த்தலாகவும் அணுகத் தக்கன. இவற்றைத் தொடக்கம், திருப்பு மையம், உச்சம், வீழ்வு, முடிவு (நிறைவு) எனவும் விளக்கல் பொருந்தும்.

காப்பியக் கதை கோவல கண்ணகியர் திருமணத்தில் தொடங்கி அவர்கள் இல்லற வாழ்வில் தொடர்ந்து அமைந்த போதும், இவை நாடக நிகழ்வுக்கு முன்னுரையாகவே அமைந்து, மாதவியின் அரங்கேற்றச் சூழலில் நிகழ்ச்சித் தொடக்கத்திற்குக் களன் வழங்குகின்றன. இத்தொடக்கமும் மாதவியைப் பிரியும் திருப்பமும் காலவிரைவு காட்டாது பல்லாண்டுக் கழிவுகொண்டு மெதுவாகச் செல்லும் நாடகத்தின் ஆரம்பப் போக்கைத் தருகின் றன. உச்சத்திற்கு நேராகச் செல்லும் நாடகப்போக்கு விரைவுப் படுதல் போல, புகாரை நீங்கிக் கோவலன், கண்ணகி ஆகியோர் செல்லுதல் பல சிறுசிறு நிகழ்வுகளைக் காட்டி, முன்பகுதியை நோக்கக் காலவிரைவும் நிகழ்வுப் பெருக்கும் செயல் நெருக்கும் காட்டுகின்றது. கவுந்தியைச் சந்தித்தல், சாரணரைக் காணல், வம்பப்பரத்தை வறுமொழியாளர் அனுபவம், மாங்காட்டு மறை யோன் தொடர்பு, வனசாரிணி வருதல், எயினர் குடியின் தெய்வமுற்ற சாலினி உரை, கோசிகன் மாதவியின் கடிதம் கொணர்தல், பாணரிடம் மதுரையின் அண்மை வினவல், மதுரை நகர் காணல்,மாடலன்வரவு,மாதரிஅடைக்கலம்என இதுவிரிகின் றது; விரைகின்றது. முன்னுரையும், தொடக்கமும், திருப்பமும் உட்கொண்ட இருவதாண்டுக் கால எல்லைவிரிவின்றி,இங்கு இரு மாதக் காலச்சுருக்கம் பற்றியமையும் செறிவு சிந்தித்தற்குரியது. உச்சமும் வீழ்ச்சியும்மிக விரைந்து கொலைப்படுதலும் வழக் குரையுமான இருநாள் நிகழ்வில் நெருக்கமுறுகின்றது. அழிவு மிக விரைவாக வரும் எனும் தத்துவமும் இங்குப் பொருந்துகின்றது. கோவலன் கொலையும், மன்னன் உயிர் நீக்கமும், மதுரை எரிந் தழிதலும் ஒரு சில வரிகளில், சொற்களில், ஒரு காதையில் முடிந்து விடும் வண்ணம் அமைக்கும் கவிஞரின் திறம் செவ்வி யுடையது. அழிவு போலன்றி ஆக்கம் உருவாக நீண்ட காலம் தேவைப்படுவதற்கேற்பக் காப்பிய முடிவான துய்த்தல் பல காதைகளுக்குப் பின்பு, பல ஆண்டுகள் கழிந்து அமைகின்றது.

காட்சி மாற்றம்

கதை கூறும் உள்ளமைப்புடன் நாடக உள்ளமைப்பும் கொள்வதால் சிலம்பில் பல இடங்களில் காதைகளின் தொடக்கம் மட்டுமன்றி, உட்பகுதிகளும் காட்சி மாற்றம் பெறும் வண்ணம் அமைக்கின்றார் அடிகள். முழு நாடக நிலையமையாததால்

களப்பகுப்போ அங்க வகுப்போ காட்சிக் குறிப்போ இல்லாத போதும், கதை கூறிவரும் போக்கில், சில சொல், தொடர், யாப்பு மாற்றத்தால் காட்சி வேறுபாடு உணர்த்தப்படும் அமைப்பு காணப்படுகின்றது.

கதைக் காட்சிகளை, மேடை நாடகத் தன்மை நிலைக்குக் கொண்டு வரும் போது இவ் உத்தி கைக் கொள்ளப்படுகின்றது எனலாம். காப்பியக் கதையின் உச்ச கட்டத்தை ஒட்டியே இத்தகு அமைப்புப் பெரும்பான்மை அமைதல் குறிப்பிடத் தக்கது. நாடகத் தன்மையுடன் நிகழ்வுகள் செறியும் போது, அவ்வியல்பை அரங்கில் காட்டும் பாங்குடன் அடிகள் தரு கின்றார் போலும்.

காப்பியத்தின் மைய நிகழ்வான கோவலன் கொலையைத் தரும் கொலைக் களக் காதை, ஆயர்பாடிக் காட்சியையும், கோவலன் பொற்கொல்லனைச் சந்திக்கும் காட்சியையும், மன்னனும் தேவியும் ஆடல் காண தேவி ஊடல் கொண்டு செல்லும் காட்சியையும், ஊடல் தணிக்கப் போகும் மன்னனைப் பொற்கொல்லன் அணுகும் காட்சியையும், அரசு ஏவலருடன் கொல்லன் மீண்டும் கோவலனைச் சந்திக்கும் காட்சியையும் தந்த போதும் காட்சி மாற்ற உத்திகளின்றிக் கதை கூறும் போக்கே காட்ட ; வழக்குரை காதை காட்சி மாற்ற உத்தி களுடன் அமைவது, அதுவே உச்சம் போலும் எனும் உணர்வை யும் தருகின்றது.

வழக்குரை காதை இரு காட்சிகளை யுடையது. முற்பகுதி பாண்டி மாதேவி கனவு கண்டு சென்று அதனை மன்னனுக் குரைத்து இருப்பது ; மற்றது கண்ணகி வந்து வாயிலோனுடன் உரையாடி மன்னவையுட் புகுந்து வழக்காடி வெல்வது. ஒரு களனிலமையும் இவ்விரு நிகழ்வுகளையும் ஒரே காதையில் அமைக்கும் போது காட்சி வேறுபாடு காட்டி 'இப்பால்' எனும் இணைவுச் சொல் அமைக்கின்றார் அடிகள்.

> கோப்பெருந் தேவி சென்றுதன்
> தீக்கனாத் திறமுரைப்ப
> அரிமா னேந்திய வமளிமிசை யிருந்தனன்
> திருவீழ் மார்பிற் றென்னவர் கோவே இப்பால்
> வாயி லோயே வாயிலோயே...

(20 : 21-24)

வேட்டுவவரியிலும் கவிஞர் இத்தகு உத்தியைக் கையாள் கின்றார். காதைத் தொடக்கமான உரைப்பாட்டு மடையில்

வெயிலில் வழிசெல் வருத்தத்தால் ஐயை கோட்டத்தின் ஒரு பக்கம் வந்திருக்கும் தலை மக்களைக் காட்டிவிட்டு, எயினர் குடியில் அமையும் நிகழ்ச்சிக்கு நேராகக் காப்பியப்பார்வையைத் திருப்ப உப்பால் எனும் இணைப்புச் சொல்லை வழங்குகிறார்.

கடுங்கதிர் திருகலி னடுங்களு ரெய்தி
ஆறுசெல் வருத்தத்துச் சீறடி சிவப்ப
நறும்பல் கூந்தல் குறும்பல வுயிர்த்தாங்
கையை கோட்டத் தெய்யா வொருசிறை
வருந்துநோய் தணிய விருந்தனர்; உப்பால்
வழங்குவிற் றடக்கை மறக்குடித் தாயத்துப்
பழங்கட னுற்ற முழங்குவாய்ச் சாலினி...

(12:1-7)

கண்ணகியின் நிகழ்வுச் செறிவுடைய வாழ்வின் நாடகத்தொடக்க மாக இது அமைகின்றது.

ஒரே நேரத்தில் இருவேறு இடத்தில் நடக்கும் காட்சிகளை அருகருகேயுள்ள காதைகளில் அமைக்கின்றார் கவிஞர். காலம் ஒன்றாகவும் களம் வேறாகவும் அமையும். இவை தற்கால அரங் கில் அல்லது திரைப்படத்தில் ஒரேயமைப்பில் காட்டப்படக் கூட லாம். ஆயின், கொலைக்களக்காதையும் ஆய்ச்சியர் குரவையும் ஒரே பொழுதின் இருகளக் காட்சியாகி முன்பின்னாக அமைக்கப் படுகின்றன.

காப்பிய மாந்தர்

சிலப்பதிகாரக் காப்பியம் நாடகத்தன்மையுடன் உருவாக்கப் பட்டதால், அதன் கதை மாந்தரை அமைத்து ஆக்கும் திறனும் நாடக உத்தி புலப்படுத்தல் உண்டு. பாத்திர வரவு, பாத்திர அறிமுகம் எதிர்மாந்தர் நிலை போன்றன இந்நிலையில் சிந்திக்க தக்கன. மேடைநாடகத்தின் கட்டியங்காரன் போன்று காப்பிய கவிஞரே இவற்றை உணர்த்துவது கதை கூறும் சூழலில் இயல்பு எனினும் பாத்திரங்கள் தாமே உட்புகுந்து தம்மை அறிவித்து அறிமுகப்படுத்தித் தொடரும் தெருக்கூத்துப் பாங்கும் காணப் படக்கூடும்.

காட்சி மேடைக்கு மாந்தர் வருவதனை நாடகப்பாங்குடன் ஒருசில விடங்களில் அறிவிக்கின்றார் அடிகள். ஆய்ச்சியர் குரவை நடன—நாடகத் தன்மையுடன் அமைதற்கு ஏற்பவும் வாய்ப்பாக வும் இவ்வுத்தி அங்குப் பொருந்துவது சுட்டத்தக்கது. மாதரியின் அரங்கத் தோற்றம் இந்நிலையினது.

மாலை வெண்குடைப் பாண்டியன் கோயிலிற்
காலை முரசங் கனைகுர லியம்பு மாகலின்
நெய்ம்முறை நமக் கின்றாமென்
றையைதன் மகளைக் கூஉய்க்
கடைகயிறு மத்துங் கொண்
டிடை முதுமகள் வந்து தோன்றுமன்

(17: 5-10)

கதையில் பாத்திரத்தின் உட்புகுதல் சுட்டப்படும் இந்நிலை காதைத் தொடக்கத்தில் மட்டுமன்றி இடையிலும் வருதல் கூடும். சேரன் கங்கைக் கரைப் பாசறையில் இருக்கும் அரங்கில் மாடலன் புகுதலும் வஞ்சியின் அரசவையில் காணப் படும் அரங்கில் நீலன் முதலியோர் உட்புகுதலும் இத்தகையன.

பாடுதுறை முற்றிய கொற்ற வேந்தன்
ஆடுகொண் மார்போ டரசுவிளங் கிருக்கையின்
மாடல மறையோன் வந்து தோன்றி...

(27: 46-48)

இருநில மாள்வோன்
வேத்தியன் மண்டப மேவிய பின்னர்
நீலன் முதலிய கஞ்சுக மாக்கள்
மாடல மறையோன் தன்னுடன் தோன்றி...

(28:78-81)

சாரணர் தோன்றுதல் (10:163), மதுரைமா தெய்வம் வந்து தோன்றல் (23-16), வன சாரிணி தோன்றுதல் (11: 173), எரிக் கடவுள் தோன்றுதல் (21:49)* எனப்பிற பாத்திர வரவும் சுட்டப் படல் உண்டு. முன் வகைகளில், ஏற்கெனவே அறிமுகப்பட்ட பாத்திர வரவு அமைய, இவற்றில் அறிமுகம் வருகையும் இணை கின்றன.

சிலப்பதிகாரத்தின் பாத்திர அறிமுகம் வகைமை காட்டிவரு கின்றது. ஒவ்வொரு காதையிலும் ஒவ்வொரு புதிய பாத் திரத்தை அறிமுகப்படுத்துகின்றார் அடிகள்† ஒரே விதமாக எல்லாப் பாத்திரத்தையும் அறிமுகப்படுத்தாது பலவகையாகச் செய்வதில் சிறப்புப் புலப்படுகிறது. காப்பியத் தலைவியை

* Descriptive Grammar of Cilappatikaram (with index), S.V. Subramanian, Parinilayam, Madras, 1965, p. 182-183.

† சிலம்பில் பாத்திர அறிமுகம், சிலம்பின் சில பரல்கள், பக். 95-107.

அவள் பெறப்போகும் தெய்வ இயல்பைக் குறிப்பாகச் சுட்டி காட்சிப் படுத்துகின்றார். அவள் தோழியாகிய தேவந்தியை ஒரு நீண்ட கதை கூறியே தருகின்றார். எவ்விதஅறிமுகமுமின்றிக் காப்பியக் களனில் புகுந்து பேசும் வண்ணம் மாங்காட்டு மறை யோனை வழங்குகின்றார். மாதரியைப் புறநிலையில் கவிஞரும் அகநிலையில் கவுந்தியும் அறிமுகம் செய்கின்றனர். எதிர்த் தலைவனான பொற்கொல்லனை முதன்முறை காட்டும்போதே அவன் தீய இயல்பு புலப்பட அமைக்கின்றார்.

அறிமுகமின்றியே பேசி, பின்பு கோவலன் கேள்விக்கு விடை யாக ஊரும்பேரும் பிறவும்கூறும் மாங்காட்டு மறையோன் நிலை கூத்தமைதி காட்டுவது எனலாம். தாமே தம்மை அறிமுகப் படுத்தும் சூழல் புதுப் பாத்திரத்திற்கு மட்டுமன்றி ஏற்கெனவே வந்த பாத்திரத்திற்கும் அமையக்கூடும் என்பதனைக்கண்ணகியின் வழக்குரைக் களன் காட்டுகின்றது. வாயில் காப்போனுக்குத் தானே தன்னை அறிமுகப்படுத்தித் தெரிவிக்கக் கூறுகிறாள்.

வாயிலோயே
இணையரிச் சிலம்பொன் றேந்திய கையள்
கணவனை இழந்தாள் கடையகத் தாளென்
றறிவிப் பாயே யறிவிப் பாயே
(20: 26-26)

தொடர்ந்து, மன்னனின் 'யாரையோ நீ' எனும் கேள்விக்கும் தன்னறிமுகம் வழங்குகின்றாள் (20: 50-63). அறிமுகமும், வந்த காரணமும், வழக்குரைத் தொடக்கமாகவும் அப்பேச்சே அமை தல் சிறப்பு.

துன்பியல் நாடகங்கள் எதிர்மாந்தர்ரை இன்றியமையா துடையன. சிலம்பில் பாத்திரமாக வரும் பொற்கொல்லன் எதிர்மாந்தனாக அமையினும் உருவமற்ற ஊழ் எதிர் ஆற்றல் எனக் கொள்வது இயல்பு. ஊழின் கருவியாக அமையும் பொற் கொல்லனைப் பெயர் சுட்டாது, செய்யும் தொழில் சுட்டியே கொண்டு செல்லும் பொதுமை ஆசிரியனின் உத்திநிலையைப் புலப்படுத்தும். கொல்லன் என்பதால் பொன்வினை மட்டுமன்றி, கொல்லும் இயல்பும் வாய்ப்பாகிப் பொருந்துகின்றது. ஒரு காதையில் மட்டும் வந்து மறையினும் கவிஞரின் பாத்திரப் படைப்புத் திறன் காட்டி நினைந்ததை முடித்து நீங்குகின்றான்.

இவனைப்போலன்றி ஊழ்வினையின் செயற்பாடு காப்பிய மெங்கும் இழையோடுகின்றது. கோவலனின் வாழ்வோ டிணைந்து வருவதாக ஊழ் அமைகின்றது. யாழிசை மேல்

வைத்துத் தன் ஊழ்வினை வந்துருத்ததால் (7:52-4) மாதவியைப் பிரிந்து, ஊழ்வினையே புகார் நீங்கவும் (10:4) மதுரையடையவும் (20:59) காரணமாகிப் பண்டை ஊழ்வினையாலே கொலைப்பட்டு (16:217) அமைகின்றான். மதுராபதி விளக்கம் தருவதில் இம்மறைநிலை வெளிப்படுகின்றது. கோவலனுக்கு மட்டுமன்றி மன்னனுக்கும் மதுரைக்கும் ஊழ்வினை விளைவதையும் மதுராபதி உரை வழங்கும்.

> தோழி நீ யீதொன்று கேட்டி யெங்கோமகற்
> கூழ்வினை வந்தக் கடை (23:27-28)
> உரைசான் மதுரையோ டரசு கேடுறு மெனும்
> உரையு முண்டே நிரைதொடியோயே
> (23:136-137)

பலர் இறப்பும், மறைவும் அமையினும் முற்பிறப்பு வினை விளக்கம் கோவலனுக்கு மட்டுமே தரப்படுகின்றது. காப்பியத் தலைமை மாந்தனோடே காப்பிய எதிர்மை ஆற்றலும் இணைந்த இந்நிலை தனித்தன்மையுடையது.

பாத்திரப் பேச்சு

நாடகம் பல்வகையான கூற்றுகளை இன்றியமையாதது. தனிப்பாடல் நாடகத் தனிமொழியால் அமைய, நெடும் பாடல் பல்லோர் பேச்சு விரவுவதைக் காட்டக் கூடும்; நெடுங்கதை கூறும் காப்பியம் பல்வகையான பேச்சுகட்கு இடம் வழங்க வாய்ப்புத் தருகின்றது. பல்லோர் பேசும் கலந்துரை, இருவரிடையேயுள்ள உரையாடல், பலர் அல்லது பிறர் முன் உரைக்கும் ஒருமொழி, யாருமில்லிடத்துப் பேசும் தனிமொழி, பிறர் கேட்காவண்ணம் உரைக்கும் பக்கமொழி, தன்னுள் நினைக்கும் உள்மொழி, உருவம் புலப்படாக் கூற்றான அசரீரி எனப் பேச்சு பல்கி அமைதல் கூடும். பல்வகையான நோக்கங்கட்காக இவை நாடக நிலையில் பயன் கொள்ளப்படுகின்றன. பேசுவோர், பேச்சின் இயல்பு ஆகிய அடிப்படையில் இப்பன்மை தோன்றுகின்றது.

அடியார்க்கு நல்லார் சொல் மூன்று வகைப்படும் எனவும் அவை உட்சொல், புறச்சொல், ஆகாயச் சொல் எனவும் கூறுவன இந்நாடக உரை பற்றியன. இவை முறையே நெஞ்சொடு கூறல், கேட்போர்க் குரைத்தல், தானே கூறல் என விளக்கப் படுவதும் சுட்டத் தக்கது. சிலம்பின் நாடக அமைப்பில் இத்தகு பேச்சு வகைகள் அமைவதோடு அவை பாத்திர இயல்பு புலப் படுத்தியும் வருகின்றன.

உரையாடல்கள் (dialogue) காப்பியமெங்கும் பலவாக அமைகின்றன. அவை சுருங்கியும் நீண்டும் அமையும் இயல்பின. ஒரு சில சொற்களில் சுருங்கி யமைபினும் பாத்திரப் பண்பு விளக்கி நிற்பதால் கண்ணகி, தேவந்தி உரையாடல் சுட்டத் தக்கது. தேவந்தி தான் தன் கணவனைப் பெறக் கோட்டம் வழிபாடு கொண்டிருப்பாளாகையால், அறுகு சிறுபூளை நெல் லொடு தூவிச் சென்று 'பெறுக கணவனோடு' எனக் கண்ணகிக்கு உரைக்க, கண்ணகி 'பெறுகேன்' (9: 44) என்று ஒரு சொற் பதில் வழங்குகிறாள். இப் பேச்சில் தெய்வம் தொழாது கணவன் தொழுதெழும் பெண்மையும், அவள் கோவலனைத் தற்காலிக மாகப் பெறினும் முழுமையாகப் பெற மாட்டாள் எனும் குறிப் பும் வெளிப்பட ஏதுவாகின்றது. அவ்வாறே தேவந்தி சோம குண்டம் முதலிய துறை மூழ்கிக் காமக் கோட்டம் தொழுது இம்மை மறுமை இன்பம் பெறுவோம் எனக் கூறிய போதும் 'பீடன்று' (9-64) என மறுத்தலில் அவள் பண்புச் செம்மை வெளிப்படுகின்றது.

உரையாடல் வாயிலாகவே காப்பியத்தில் கண்ணகியின் வளர்ச்சியை அடிகள் காட்டுகின்றார் எனலாம். மணமாகிக் கணவனுடனுறையும்போது, அவன் பேச அவள் பேச்சற்று 'வாய்ச் சொற்கள் என்ன பயனும் இல' என்ற நிலையினளாகத் தென்படுகிறாள். கணவன் பிரிந்த காலத்தும் அவன் பெற்றோ ரிடம் 'வாயன் முறுவல்' (16:80) காட்டும் பேசாமடந்தை யாகவே அமைகிறாள். தேவந்தியிடம் மட்டுமே இவ் இரு சொல் நிலையுடன் கனாத் திற முரைக்கும் முதல் நெடியவுரையாற்று கின்றாள். (9 : 45-54) கணவன் மாதவி பால் சென்று மீண்டு வந்த போது, சிலம்புள கொண்ம்' (9 : 73) என நகைமுகங் காட்டி ஊக்கம் தரும் வண்ணம் உரையாடு மளவுக்கு வளர்ச்சி யுறுகின்றாள். அவனுடன் இணைந்து மதுரை செல்லும் போது வழிச் செலவின் துன்ப மிகுதியால் 'மதுரை மூதூர் யாது' (10: 41) என வினவும் முதல் கேள்வி நிலை வருகின்றது. தெய்வ முற்ற சாலினி உரை கேட்டு, பேதுறவு மொழிந்தனள் மூதறி வாட்டி (12 : 54) என விமரிசித்தல் உருவாகின்றது. மனம் விட்டுப் பேசும் நிலைக்கு இது விரிந்து வளர்ந்ததைக் கொலைக் களச் சூழல் காட்டுகின்றது. உணர்வுகள் மனத்தகத்தே புதைந்து வெம்மையுறா நிலையில் பிரிவுக்கு முன்னே வெளிப்பட்டு, சுமை குறைக்கவும் தன்னையுணர்த்தவும் இது வாய்ப்பாகின்றது. (16 : 71-83) பேசாமடந்தை, வழக்குரைக்கும் நிலைக்கு ஆளாகிய வளர்ச்சிப்படி நிலைகளை இவ்வுரையாடல்கள் காட்டு கின்றன எனலாம். இந்நிலையில் உரையாடலே உத்தியா கின்றது.

பேச்சும் மாற்றமுமாக இருவரிடையே அமையும் உரையாடல் போலன்றிக் கூற்றொன்றே கொண்டு அமைவதாக ஒருமொழி (monologue) அமைகின்றது. இன்னொருவரின் மறு பேச்சையோ பதிலையோ எதிர்நோக்காத மேடைப்பேச்சுப் போன்றஅறிவுரை, உறுதி வெளிப்படுத்தும் வஞ்சினம் போன்றன இம் முறையில் வெளியிடப்படுகின்றன. இன்பச் சூழலும் இதைத் தரக் கூடும் என்பது கோவலனின் குறியாக்கட்டுரையின் (2: 38—80) உலவாக் கட்டுரைத் தன்மையால் வெளிப்படுகின்றது. காட்சி விளக்கச் சூழலிலும் இது அமையலாம் என்பதை விஞ்சை வீரன் காதலிக் குரைத்த புகார்ச் சிறப்பும் மாதவியாடற் றன்மையும் (6: 7—27, 35—70) விளக்குகின்றன. ஆசிரியர் குரலே காப்பிய மெங்கு மமைந்து சலிப்புத் தட்டாவண்ணம் இத்தகு ஒரு மொழிகளமையக் கூடும் என்பதை மாங்காட்டு மறையோன் பாண்டியனைப் புகழும் உரையும் காட்டும் (11: 15—29). புறப் பாடலின் படர்க்கை வாழ்த்துத் தன்மை இங்குஅமையும். மாதவி யின் மலர்க் கடிதம் மறுத்துக் கோவலன் பேசுவதும்(8:74—110) மாடலன் கோவலனின் பழம் பெருமைகளை உரைப்பதும் (15: 20—94), அடைக்கலச் சிறப்பறிவுறுத்த கவுந்தி கதை கூறியதும் (15: 125—200) இத்தகு உரைகளாம். காவலன் தேவி உயிரோடிருப்பதாகக் கருதிக் கண்ணகிகூறும்வஞ்சினம்(21) இவ்வகையின் சிறப்புடைப் பகுதியாகும்.

யாருமில் சூழலில் தன்னை வெளிப்படுத்தும் தனிமொழிகள் (Solilogue) காப்பியத்தில் இல்லெனினும் உட் சொல் எனப்படும் மனத்தில் நினைக்கும் நிலை(interior monologue) அமைகின்றது. இது பாத்திரத்தின் தன்னியல்பை விளக்குவதாகவும் பிறிதொரு பாத்திரத்தன்மையை விளக்குவதாகவும் அமைவதால் உத்தியா கின்றது. பொற்கொல்லன் கோவலன் கையின் பொற்சிலம்பு கண்டு திட்டம் போடும் உள்ளத்து நினைவில் இப் பாங்கு அமைகின்றது.

கரந்தியான் கொண்ட காலணி யீங்குப்
பரந்து வெளிப்படா முன்ன மன்னற்குப்
புலம்பெயர் புதுவனிற் போக்குவ னியான்
(16: 127—129)

மாதரியைக் கவிக்குரல் அறிமுகப்படுத்தியபின் கவுந்தியின் உட்சொல் அவள் பண்பு விளக்கம் தருவதும், திட்டம் அமைப் பதும் இவ்வகையினது.

ஆகாத் தோம்பி யாப்பய னளிக்கும்
கோவலர் வாழ்க்கையோர் கொடும்பா டில்லை

தீதிலன் முதுமகள் செவ்விய ளளியள்
மாதரி தன்னுடன் மடந்தையை யிருத்துதற்
கேத மின்றென வெண்ணின ளாகி (15: 120—124)

இவற்றின் வேறாக, அரங்கின் பிறர் கேட்காது, அவை யோர் கேட்கும் வண்ணமாக அமைவது பக்கமொழி. கோசிகன் உரை இந்நிலையினதாக அமையாத போதும் மேற்குறிப்பிட்ட வகைகளிலும் அடங்காது, கோவலனை அறியும் உத்தியாக அமைவதால் காப்பியப் போக்கில் தேவைக்கூறாகின்றது. வெயிலில் வாடிய மாதவிக் கொடியை நோக்கியவனுரைத்த சொற்கள் கோவலனோடு உரையாட்டுத் தொடங்க வாய்ப்பளிக் கின்றன (13: 48-55). கொலைப்படும் சூழலில், கோவலன் கேளாது. 'இலக்கணமுறைமையின் இருந்தோன்ஈங்கிவன்கொலை படு மகனலன்' (16: 162-163) என, பொற்கொல்லன் கேட்கும் வண்ணம் ஊர்க்காப்பாளர் கூறுவதும் ஓரளவு இங்கு இணை கின்றது.

அசரீரி பெரும்பாலும் தெய்வக்குரலாகவும் விரிச்சி போன்று இன்னார் எனத் தெரியாத நிலையிலும் அமைவது. சரீரம் உருவ மில்லாது குரல்மட்டும்கேட்கும் இதன்வருகை அருகியே சிலம்பில் அமைகின்றது. கண்ணகி கதிரவனை நோக்கிக்கேட்ட கேள்விக்கு வரும் பதில் குரல் இத்தகையது எனலாம்.

பாய்திரை வேலிப் படுபொரு ணீயறிதி
காய்கதிர்ச் செல்வனே கள்வனோ வென்கணவன்
கள்வனோ வல்லன் கருங்கயற்கண் மாதராய்
ஒள்ளெரி யுண்ணுமிவ் வூரென்ற தொருகுரல் (18: 50-53)

என்றனன் வெய்யோன் (19-1)

கோவலன் கள்வனல்லன் என்று மன்னன்முன் நிரூபிக்கும் முன்பு ஆயமட மகளிர்க்குத் தெரிவித்தலாக இவ்வுரை அமைகின்றது. வாழ்த்துக் காதையில் கடவுள் நல்லணி காட்டிய கண்ணகி, வரந்தரு காதையில் இத்தகு குரலாக அமைகின்றாள். மன்னர் தம் நாட்டு வேள்வியில் வரவேண்டும் எனக் கண்ணகி தெய்வத்தை வேண்டியதற்கு விடையாக 'தந்தேன் வரமென் றெழுந்தது ஒரு குரல்' (30:164) என அமைப்பார் இளங்கோ.

தொல்காப்பியர் பல்வகையான பாத்திரக் கூற்றுகளைப் பற்றிப் பேசும்போது, நற்றாய், தந்தை, தமையன் போன்றோர்

உரை கொண்டெடுத்து மொழியப்படுதலல்லது கூற்றாக வராது என்பர்(1441).தனிப்பாடலின்அகப்பொருள்நிலைக்குரியஇதனை நாடகத்திற்கும் இணைத்துக் கருதல் இயலலாம். சிலம்பு இத்தகு கொண்டு மொழிதலை (reported speech) அருகித் தருகின்றது. பழைய நிகழ்வுகளைப் பின்பு எடுத்துக் கூறும்போது இத்தகு நிலை சிறிய அளவில் அமைகின்றது. மாதவி 'இணையடி தொழு தேன்வருந்துயர் நீக்கு' எனவும் 'கண்மணியனையாற்குக்காட்டுக' எனவும் கூறியதாகக் கோசிகன் உரைத்தல் (18:73-75) வயந்த மாலை வடிவில் வந்த வனசாரிணி மாதவியின் பேச்சாகச்சில கூறல் (11:176-178, 180-183) கோவலனுக்கும் கண்ணகிக்கும் உற்றதைக்கேட்ட மாதவியின் உரையையும் (27:75-77) கவுந்தி யின் கூற்றையும் (27:82) மாதவியின் பேச்சையும் (27:104-106) மாடலன் சேரனுக்கு எடுத்து மொழிதல், பகைப்புறத்துச் சேரன் சிறைக்கொண்ட வடவாரிய மன்னரைப் பற்றிச் சோழனும் பாண்டியனும்விமரிசித்ததை நீலன் எடுத்துமொழிதல் (28:90-93, 98-107) என இவை பல சூழலில் அமைகின்றன.

வீழும் தலைவன் உயர்வு

துன்பியல் நாடகங்கள் தலைவன் வீழ்ச்சியை உச்ச நிகழ் வாகக் கொண்டு அமைகின்றன. தலைவன் தன்னிகரற்ற வனாக, சிறந்தவனாக, நல்லவனாக இருந்தால் தான் இத்துன் பியல் முடிவு வெற்றி பெற முடியும். 'செவ்வியான் கேடு நினைக்கப்படும்' எனும் வள்ளுவர் வாக்கு இங்கு எண்ணத் தக்கது. தீயவரின் வீழ்வும் அழிவும் இயல்பாகையால் காண் போர், கேட்போரிடம் பாதிப்பு ஏற்படுத்தலோ, நினைவில் இடம் பெற்று நிற்றலோ இல்லை. ஆயின் நல்லவனின் வீழ்ச்சி இரக்கமும் அச்சமும் காண்போர் நெஞ்சில் எழுப்பி அவர்களு ணர்வை அழுக்கு நீக்கி சுத்தப்படுத்த வல்லது என்பது உலக நாடகத் திறனாய்வாளரின் பொது எண்ணமாகும்.

இந்நிலையில் வீழும் தலைவனின் உயர்வு பேசல் என்பது ஒரு நாடக உத்தியாக அமைகின்றது. கோவலன் கொலைக் களப்படுமுன் அவன் சிறப்பையும் உயர்வையும் அதுவரை அறியாப் பெருமைகளையும் மாடலன் கூறுவதில் இவ்வுத்தியைச் சிலப்பதிகாரம் தருகிறது. புகார் நகரத்துப் பெரு வணிகன் மாசாத்துவான் மகனாகவும், செல்வந்தனாகவும், மண் தேய்த்த புகழினனாகவும் கலையுணர்வினனாகவும் அறிமுகம் செய்யப் பட்ட போதும், மனைவியைப் பிரிந்து நாடக மகளுடன் வாழ்ந் தமையும் செல்வமிழந்து மீண்டும் மனைவி பால் வந்து மதுரை

அடைந்தமையும் ஒரு நாள் மதுரை வீதியைச் சுற்றி வீணே கழித்தமையும் பற்றி, அவன் பால் ஒருவேளை உயர்கருத்து ஏற்படா வாசகரையும் காட்சியாளரையும், அவன் உயர்வு அறியும்படி செய்ய இவ் வுத்தி உதவுகின்றது.

தன் குல முன்னோன் ஒருவனைக் காப்பாற்றிய தெய்வத்தின் பெயரையே தன் மகளுக் கிட்ட நன்றியறிதலுடையவன் ; செம்பொன் மாரி செங்கையிற் பொழிந்த கொடையாளி ; முதியோனை யானையிட மிருந்து மீட்ட வீரன் ; தீயோரை அழிக்கும் பூதத்தால் நற்சான்று பெற்ற நல்லுயிர் ; பிறர் தீமை கண்டு விரைந்து அது நீக்க முனைந்த இரக்க நெஞ்சினன் ; பிறர் கையறவு தானாணினவன் ; பிரிந்த கணவன் மனைவியைச் சேர்த்தவன் ; வடமொழி வாசகம் அறிந்த அறிஞன் ; இம்மையில் நல்வினையே செய்தவன் (15:20-91) என இது விரிகின்றது. பெருமகன் ஒருவனின் வீழ்ச்சி, எத்தகு தீமையு மின்றி எல்லா நற்பண்புக்கும் உறைவிடமாகிப் பலருக்கும் உதவியாக அமைந்த ஒருவன், எக்காரணமுமின்றி அழிக்கப்படுதல் ஊழ்வினை காரணமாக எனத் துன்பியல் தலைமாந்தனின் குறை (hero's tragic flaw) அமைந்து காப்பிய நோக்கை நாடகத் தன்மையுடன் நிறைவேற்றுகின்றது.

உச்சத்தைத் தொடரும் அழுத்த நீக்கம்

இன்பமும் துன்பமும் மாறி மாறி, விரவி வரும் வாழ்வியல் போன்று, அதனை ஒட்டியெழும் இலக்கியமும் அவை நெருங்கியும் அடுத்தடுத்தும் அமைவதைக் காட்டுகின்றன. எல்லாம் மேடாகவோ அன்றி அனைத்தும் பள்ளமாகவோ அமையும் இயற்கையை விட, மேடும் பள்ளமுமாக அமையும் எழில் கொஞ்சும், கொழிக்கும் காட்சி போல இலக்கியப் படைப்பும் தரப்படுகின்றது. மிகுந்த துன்பம் காட்டப்பட்ட பின் உணர்வு வடிகாலுக்கு வழியாக இனிய காட்சி காப்பியத்தில் அமையும் போது அது உத்தியாகின்றது.

துன்பியல் நாடகம் இதனை அழுத்த நீக்க உத்தியாகக் காட்டுகின்றது. இசையோ, ஆடலோ, பாடலோ, நகைச் சுவைக் காட்சியோ (comic relief), அழுத்தம் குறைக்க, நாடகத்தில் கொலை அல்லது ஏதேனும் கொடுஞ்செயல் வந்த பின் வருகின்றது. ஷேக்ஸ்பியரின் மாக்பெத் நாடகத்தில் டங்கனின் கொலையைத் தொடர்ந்து வரும் சேவகரின் காட்சியில் (The Porter Scene) இந்நாடகவமைப் புத்தி சிறப்புறுவதைத் திறனாய்வாளர் புலப்படுத்துவர்.

சிலம்பிலும் இளங்கோவடிகள் கொலைக்களக் காதையின் உச்சத்திற்குப் பின்பு அழுத்தம் (tension) குறைக்கும் வண்ணம் ஆய்ச்சியர் குரவையை அமைத்துள்ளமை இவ்வுத்திநிலை பற்றியே யாகலாம். ஒரே நேரத்தில் இரு இடத்தில் நிகழ்ந்த நிகழ்ச்சிகளை ஆசிரியர் அருகருகே, ஒன்றன் பின் ஒன்றாக, கொலை முதலிலும் ஆடல் தொடர்ந்தும் அமையும் வண்ணம் புனைந்துள்ளார். இசையும் பாடலுமாகவும், கண்ணனின் அகஞ் சார் லீலைகள் பொருந்தியதாகவும், மும்மன்னர் வாழ்த்துக் கூறுவதாகவும், இறைவாழ்த்துப் பாடுவதாகவும் இப்பகுதி அமைந்து, முன் வந்த கொலையால் புண்பட்ட மனத்திற்கு மருந்தாகி, வருஞ்செயல்களை எதிர் கொண்டு ஏற்றுக் கொள்ளும் பக்குவத்தை அளிக்கின்றது. நிமித்தங்களுடன் காதை தொடங்குவதால் வருந் துன்பத்தைக் குறிப்பாகவேனும் முன் கண்டு, மக்கட் துயரையன்றி, கறவை கன்று துயர் நீக்க முனைந்து செயல் படுதல் பின்பு கண்ணகியையும் செயற்படத் தூண்டுகின்றது போலும். முன்பு வேட்டுவ வரியில் மாமயிடன் தலைமேல் நின்ற கொற்றவையையும் இங்குக் காளையை அடக்கியவன் நங்கையைப் பெறுவான் என்ற நிலையையும் காட்டி, மன்னன் மயக்கத்தையும் மறத்தையும் கண்ணகி யடக்குதலும் முன் காட்டப்படுகின்றது. இந்நிலையில் அழுத்த நீக்கமாக மட்டுமன்றிப் பல நிலை உத்திச் சார்புடன் இளங்கோவின் படைப்பு அமையும் பாங்கு முன்னிற்கின்றது.

குழுப்பாடகர்

கிரேக்க நாடகங்களில் குழுப்பாடகர் (Chorus), ஒரு இன்றியமையா உறுப்பாக, அமைப்புக் கூறாக, உத்தியாக அமைதலை மேனாட்டுத் திறனாய்வாளர் கூறுவர். இதன் தாக்கத்தால் ஆங்கில நாடகத் துறையும் குழுப்பாடகரைக் கொண்டன. மில்டனின் சாம்சன் நாடகமும் (Samson Agonistes), எலியட்டின் கோயிலில் கொலையும் (Murder in the Cathedral) துன்பியல் நாடகங்கட்கு இவ்வுத்தி துணைபோகுமாற்றைக் காட்டுகின்றன. சிலப்பதிகார ஆக்கத்திலும் இதனைத் தெளிவுறுத்துவர் ஆய்வறிஞர். மங்கலவாழ்த்துப் பாடல், வேட்டுவவரி, ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை ஆகியன குழுப்பாடகர் நிலையினைப் பெற்றனவாகச் சுட்டப்படுகின்றன.

இக் குழுப்பாடகர், கதை நிகழ்வினைத் திறனாயும் மக்கட் குரலாகவும், நாடகத்தைக் காண்போரைப் புலப்படுத்தும் பிரதிநிதிக் குரலாகவும், பின்புலத்தில் நின்று நாடகத்தை இயக்கும்

கவிஞர் குரலாகவும், விடுபட்ட செய்திகளைக் கூறி இணைப்பு உருவாக்கும் தொடர்க் கண்ணியாகவும் அமைதல் சிலம்பில் இணைத்து நோக்கத் தக்கது. கோவலன் கொலைப் பட்டதைப் பற்றி மதுரை மக்கள் என்ன நினைத்தனர் என்பதை ஊர் சூழ்வரி காட்டுவது, மன்னன் மறத்தையும் கண்ணகியின் தெய்வத்தன்மையையும் புலப்படுத்துகின்றது.

மல்லன் மதுரையா ரெல்லாருந் தாமயங்கிக்
களையாத துன்பமிக் காரிகைக்குக் காட்டி
வளையாத செங்கோல் வளைந்த திதுவென்கொல்
மன்னவர் மன்னன் மதிக்குடை வாள் வேந்தன்
தென்னவன் கொற்றஞ் சிதைந்த திதுவென்கொல்
மண்குளிரச் செய்யு மறவே னெடுந்தகை
தண் குடை வெம்மை விளைத்த திதுவென்கொல்
செம்பொற் சிலம்பொன்று கையேந்தி
நம்பொருட்டால்
வம்பப் பெருந்தெய்வம் வந்த திதுவென்கொல்
(19: 16-24)

இதுபோன்று, வாழ்த்துக் காதை, கோட்டம் வகுக்கப் பெற்ற கண்ணகிக்கும், அவளது தோழி, செவிலி முதலியோர்க்கும், ஆய்ப்பாடியில் அடித்தொழிலாட்டியாக விருந்த ஐயைக்கும் (16: 12) இணைப்புக் கண்ணியாகின்றது.

மறைநிலை

வருவதை, எதிர்கால நிகழ்வுகளை முழுமையாகத் தெரிந்து கொள்ள முடியாத சூழலில் மறைநிலை உருவாகின்றது.முடிவை நோக்கி விரைந்து செல்லும் நாடகம் இதனை முதன்மை உத்தியாகக் கொள்கின்றது. பெரும்பாலும், படைப்போன் ஒருவனுக்கே தெரிந்து, பார்ப்போர், படிப்போர்க்கு மறைவாகி, மறைவாக்கி மொழிதலாகத் தொக்கு நிற்றல் (Suspense) பொருந்துகிறது. இதன் பிறிதொரு நிலையாகவே நாடக மறைநிலை (dramatic irony) உருவாகின்றது.

---

* The Chorus in Cilappatikaram, E. K. Ramaswamy, AIVTT Association's Second Seminar, 1970 (சிலப்பதிகார ஆய்வடங்கல், இரா. காசிராசன், கேரளப் பல்கலைக் கழகம், திருவனந்தபுரம், 1973, பக். 200).

நாடக மறைநிலை, சொல், செயல், பாத்திரம் போன்ற பல கூறுகளில் அமைந்து நாடக அமைப்புக்கு உதவுவதால் உத்தியாகக் கருதத் தக்கது. சிலம்பின் நாடகக் கூறுகளுளொன்றாகவும் இது அமைகின்றது. நாடக மாந்தருள் ஒருவருக்கு மறைவாகிப் பிறருக்குத் தெரிவது எனவும், நாடக மாந்தர் அனைவருக்கும் மறைவாகக் காண்போராகிய அவைக்குப் புலப்படுவது எனவும் இது இருநிலைகளில் அமைந்து பயன்படுகிறது.

பொற்கொல்லனிடம் சிலம்பைக் காட்டி, தேவகோட்டச் சிறையகம் புக்கு வரும் மரணம் அறியா நிலையில் கோவலன் இருப்பப் 'புதுவனில் போக்கும்' திட்டத்துடன் போகும் கொல்லனுக்கும், 'கொன்று அச் சிலம்பு கொணர்க' எனும் மன்னன் ஏவலின்படி வந்த ஊர்க் காப்பாளருக்கும் திருட்டின் பல நிலைகள் பற்றித் தம்முள் உரையாடும் நிலையில், அவன் கொலைப்படுவான் என்பது புலப்பட்டு அமைகின்றது. இங்கு, ஒரு பாத்திரத்திற்கு மறைவாகிப் பிற பாத்திரங்கட்கும் காண்போருக்கும் வெளிப்பட்டு அமையும் மறைநிலை காணப்படுகின்றது.

ஆயர்பாடியை விட்டு நீங்கும் கோவலன், 'இமிலேறு எதிர்ந்தது இழுக்கு' என அறியாது செல்வதும் மதுரையை நெருங்கி வரும் கவுந்தி, கோவலன், கண்ணகி ஆகியோருக்காக வையை அழுவதும், மலர் நடுங்குவதும், எயிற்கொடி வாரல் என்பதும் தற்குறிப்பேற்றமாவதும் ஆசிரியரால் அவைக்கு உணர்த்தப்பட்ட, பாத்திரங்களறியா மறைநிலையாம். இது போன்றே, கோவலன் கொலையுண்டது ஆயர்பாடியினருக்குத் தெரியாத நிலையில், அவர்கள் குரவையாட, முன் காதை நிகழ்வாயினமையால், காண்போர் தீது நிகழ்ந்து விட்டதனை அறிந்தே அமைதல் வருகின்றது.

ஆடலும் கூத்தும்

நாடகம் உருவாகுவதன் தோற்றக் களனான நடனம் ஆடலும், கூத்துமுடையதாக அமைகின்றது. நாடகக் காப்பியமான சிலம்பில் இவையும் இணைகின்றன. வெறும் பொருட்கூறிணைவாக வன்றி இவை உத்திநிலையும் காட்டுகின்றன. காப்பியத்தில் தேவையான இடங்களில் வந்து கருத்துணர்த்துகின்றன; ஆடப்பட்டும் எடுத்து மொழியப் பெற்றும் இடம் பெறுகின்றன.

விஞ்சயனும் வியப்ப, தேவர்களாடிய பதினோராடலைப் போலச் செய்து நடித்தவள் மாதவி; கடலையே குலமரபாகக்

கொண்ட உருப்பசி வழிவந்து, அவ்வாடலையே தலைக்கோல் பெற்று வாழ்வாகக் கொண்டவள். அவளை, அவள் நிலையைத் தவறாகப் புரிந்ததால்தான் கோவலன், வாழ்வையே ஆடலாகக் கொண்டவளாகப் பழிக்கின்றான். அவள் ஆடிய ஆடல்களில் இறைமைக் கருப்பொருளும், அவன் கூற்றின் வரிகளில் அகவாழ் வியலும் அமைந்து, அவள் கலையின் மேன்மையையும், அவன் பார்வையின் வேறுபாட்டையும் காட்டுகின்றன; பண்பு விளக்க உத்தியாகிப் பொருந்துகின்றன.

காப்பிய ஆசிரியர் குறிப்பிட்ட இவ் ஆடல்களை எடுத்துக் காட்டக் காரணமமையலாம். அல்லியம் முதலான பதினோ ராடலும் அசுரரைச் கொல்ல அமரராடினவாம். இந்திர விழா வானமையின் இந்திராணியாடிய கடையமும், பிற தேவர் களாடிய ஆடலும் நடிக்கப் பெற்றிருக்கலாம். அன்றியும் தீமை அழிய, தீமையை அழிக்க நிகழ்ந்தன வென்பதால் ஒத்த முயற்சி காட்டும் கண்ணகியின் மதுரைக் காண்டச் செயலோடும் பொருத்திக் காணத் தக்கன. பின்பு வாயிலோன் உரையில் காளியாக ஐயுறப் பெற்ற இவள் (20:34-40) தன்மை,

> காய்சின வவுணர் கடுந்தொழில் பொறாஅள்
> மாயவ ளாடிய மரக்கா லாடலும் (6: 58-59).

என மன்னனின் கொலைத் தொழில் பொறாது எழுந்த வழக் குரையை உணர்த்துகின்றது. சுடுகாட்டில் காளியாடியது 'பாரதி யாடிய பாரதி யரங்கம்' (6:39) என வந்து, மதுரை அவளுக்குச் சுடுகாடாகி, அவளால் எரியுண்டதை முன் சுட்டியது எனலாம்.

வேட்டுவவரி, வென்றிக் கூத்து என அசுரர் வாட அமரர்க் காடிய குமரிக் கோலத்துக் கூத்தைச் சுட்டும்போது மரக் காலாடலைத் தருகின்றது. (12.12) அன்றியும்,

> ஆனைத்தோல் போர்த்துப் புலியினுரியுடுத்துக்
> கானத் தெருமைக் கருந்தலைமே னின்றாயால்
> வானோர் வணங்க மறைமேன் மறையாகி
> ஞானக் கொழுந்தாய் நடுக்கின்றியே நிற்பாய் (12: 8)

எனக் கொற்றவையைப் பரவுதல், யான் எனும் மதமும், காவலனையும் மதுரையையும் சீறிய சினமும் நீங்கி, ஊழ்வினை யறிவால் மயக்கமும் ஒழித்து நிற்கும் கண்ணகியின் பின்நிலை வெளிப்படுகின்றது எனலாம்.

வெளியீட்டு உத்திகள்

படைப்போன் எடுத்துக் கொண்ட பொருளின் செவ்விய, சுவை நிறைந்த புலப்பாட்டுக்கு வெளியீட்டு உத்திகள் உதவுகின்றன. ஒரே பொருள் பலவகை வெளியீட்டால் சிறப்புப் பெறுவது போல ஒரே வெளியீடு பல்வகை உத்தியால் வகைமை காட்ட முடியும். இடத்திற்கும் சூழலுக்கும் ஏற்ப இவ் வெளியீட்டு உத்திகள் மாறுபடுகின்றன. சரியான உத்தித் தேர்ச்சியும், ஆட்சியும் நிலைத்த இன்பமளிக்கின்றன. ஆழ் பொருள்கள் தோற்றுவிக்கின்றன; ஒவ்வொரு முறை அணுகும் போதும் புது எண்ணம் அளிக்கின்றன; அழகும் சுவையுமட்டுமன்றி இன்றியமையாமையும் கொள்கின்றன.

காப்பியத்தின் வெளியீட்டுத்திகள் வெறும் பொருட்புலப்பாட்டுடன் நின்று விடுவதில்லை. முன் பின் தொடர்பு கொண்டு, ஊடே செல்லும் இழையாக இயைகின்றன. மேற் போக்கான பொருண்மை தந்து நில்லாது ஆழமான கருத்துப் பாங்கும் சுட்டியமைகின்றன. சொற் பந்தலாக அன்றி மறைபொருள் வழங்குகின்றன. வெற்றுப் புனைவாகவன்றிக் காரணத்துடன் இயல்கின்றன. இருப்பதை மட்டும் தராது இல்லாததையும் இயலாததையும் கூறினும் இறும்பூது வழங்கி உண்மைத் தன்மை கொள்கின்றன. கற்போர் நெஞ்சைக் கவரும் காட்சிகளால் சுவை சேர்க்கின்றன.

இத்தகு வெளியீட்டுத்திகளைப் பொருட் சார்புடையன வெனவும் மொழிச் சார்புடையன எனவும் வகுத்துக் காண முடியும். பொருண்மைக்கு முதன்மை முன்னதிலும், மொழி நடைக்கு ஏற்றம் பின்னதிலும் பொருந்துகின்றன. பொருட்திறனால் கவர்தல் முன்னதிலும் சொற்றிறனால் சுவை மிகுத்தல் பின்னதிலும் காணப்படுகின்றன. முன் வகையினை அக அழகும் பின் வகையினை பிற அலங்காரமும் வழங்குகின்றன. முன்னதில் தனித்தன்மையும், பின்னதில் மரபுத் தன்மையும் விரவுகின்றன,

பொருள் வெளியீட்டுத்திகள்

பொருட் கூறுகள் களனாகி உருவாகும் வெளியீட்டுத்திகள் மிகப் பலவாக அமைகின்றன. பொருளை விளக்கவும், விரிக்கவும் இவை பயன்படுகின்றன. அருவமான கருத்துக்கு உருவமும் பெயரும் வழங்குகின்றன. எளிய எண்ணங்கட்கு அழுத்தமும் ஆக்கமும் நல்குகின்றன. குறிக்கோள்களும் எதிர்பார்ப்புகளும் கற்பனையாகி உருப் பெறுகின்றன.

சிலம்பின் இத்தகு வெளியீட்டுத்திகள் குறிப்பு, உள்ளுறை, குறியீடு, கற்பனை, தற்குறிப்பேற்றம், உருவகம், உவமை, பாவிகம், சுவை, மெய்ப்பாடு எனப் பலவாக அமைகின்றன. ஒவ்வொன்றும் இளங்கோவின் படைப்பாற்றலும் சிந்தனைத் திறனும் காட்டிப் பல்நிலை கொள்கின்றன. காப்பிய ஆக்கத் திலும், கதைப் போக்கிலும் முதன்மை பெறுகின்றன. காப்பிய அமைப்பிற்கும் கதைக்கும் சுவையும் செறிவும் அளிக்கின்றன.

குறிப்பு

குறிப்புப் பொருள் மறைந்து, உட்புதைந்து அமையும் நிலையில் முதற் பார்வையில் வெளிப்படா வெளியீடாக அமைந்து முரண் காட்டுகின்றது. வெளிப்படையாகத் தரப்படாததாக கருதத்தக்கது எல்லாம் குறிப்பாக அமையலாம். அந்நிலையில் உள்ளுறை, இறைச்சி, குறிப்பு மொழி போன்றனவும் இங்கு உட்படும் சொல்லின் நேரடிப்பொருளுக்கும் ஒலிக்கும் அப்பாற்பட்டு, அவை எழுப்புகின்ற கருத்தும், உணர்ச்சியும், உந்துதலும் கலைஞனால் கருதப்பட்டு, அத்தகு சொற்களும் சொற் சேர்க்கைகளும் அவன் விரும்பும் பயன் விளைவுக்கு ஆளப்படுகின்றன; கேட்போனின் மன நிலையையும் உட்கொண்டு இவை கையாளப் படுவதால், அவனால் புரிந்துகொள்ளும் வண்ணம் விட்டுவிடப் படுவதுமுண்டு; அல்லது காட்டுகளாலும், மேற்கோளாலும் சுட்டுதலுமுண்டு; அணியும், குறியீடும், உருவகக் கதையும் வாயிலாகத் தரப்படும் முதன்மைக் கூறாகக்குறிப்பே அமையும்.*

$ **Suggestion**—Beyond the sense and the sound of words' the ideas,feeling impulses they evoke are considered by the artist, who seeks to choose and to use words—with an eye also to their effects in combination—so that they will be enriched beyond their meaning with whatever may serve his purpose. He will regard not only

கூற விழைவது ஆயின் வெளிப்படை யாக்கத்து (intended but not explicit) எனக் குறிப்பைச் சுட்டலாம். நேரடிக்கூற்றைத் தவிர்த்து (avoiding direct expression) உட்பொதிக் கருத்தாகக் கூறலாக இது அமைகின்றது, காப்பியத்தில் வருவதை முன்னுணர்த்தும் அமைப்பில் குறிப்புப் பயன்படுகிறது. கருதப்படாக் குறிப்பும் (unintended suggestion) வந்து தேவைக்கூறாவதைச் சிலம்புகாட்டுகின்றது. கவிஞரும் பாத்திரமும் வெளிப்படையாகப் பேச விரும்பாதபோதும், நுண்மையாகத் தெரிவிக்க விரும்பும் போதும் அறிந்தே குறிப்பை ஆள்கின்றனர்; அந்நோக்கு வெற்றி பெறும்போது பயன் விளைகின்றது. நோக்கம் நிறைவேறாதும் அமைதல்கூடும், எதிர்பாராத விளைவும் தோன்றக்கூடும். அறியாதும் குறிப்புவைத்தல்அமையலாமோ என்பதும்எண்ணம். நினையாத சொற்கள் வந்து விழலும், கருதாத பொருள் தொனித்தலும், கவிஞரால் கருத்து நோக்கத்துடனே பாத்திரக் கூற்றில் பொருத்தப்பட்டது எனவும் கூறலாம். கதைகூறிச் செல்லும் கவி நடையிலும் ஆழ்ந்து தேரும்போது சில குறிப்புகள் புலப்படுவது வாசகருக்கு விடப்பட்ட கவிக்குறிப்புப் போலும்.

குறிப்புப் பொருள் அமையும் களனாகப் பல காணப்படலாம். சொற்கள் குறிப்புத் தரலாம். தொடர்கள் குறிப்பு வழங்கலாம். கதை மாந்தரின் கூற்றில் குறிப்புத் தேரலாம். பயன்படுத்தப் பெற்ற உவமையும் குறிப்புக் காட்டலாம். எடுத்துக்காட்டும் மேற்கோளிலும் குறிப்பு அமையலாம். வருணனை பகுதிகளிலும் குறிப்பு காணலாம். நிகழ்வுகள் குறிப்பு அளிக்கலாம். பல வகையான பொருட்களும் குறிப்பு சொல்லலாம். கிளைக் கதைகளிலும் குறிப்புச் சேரலாம். வெளிப்படையாகக் கூறுவதைவிட குறிப்பாகத் தருதலின் சுவை மிகுதியும் கவிவன்மையும் இப்பன்மையில் தெரிகின்றது.

---

their usual connotations, but their special literary associations, also any linkage that may be in the minds of the particular receptors for whom the work is intended. He may leave such suggestions for the receptors to discern, or point them with allusion on reference. In many works through figures or pervasive symbolism on alligory, the most important element is suggestion.

Dictionary of world literary terms, Joseph T. Shipby, George Allen and Unwin, 1970, p. 318.

இளங்கோ இதனை மிகச் சிறந்ததொரு உத்தியாக உருவாக்கியுள்ளார். பலவிதமாக, பல நோக்கத்திற்குப் பயன்படுத்தியுள்ளார். எண்ணிறந்த இடங்களில் மிகப்பல வகையாகக் கையாண்டுள்ளதால் இன்னும் பிறவும் இருக்கக்கூடும் என மேலும் மேலும் சுவைஞனைத் தேர, தேடச் செய்கிறார். கலைக்குக்குறிப்பு இன்றியமையாததாகையால் முத்தமிழ்க் கலையான காப்பியமும் இச்சொல், கோட்பாட்டு ஆளுகையைக் கொண்டது.

குறிப்பு எனும் சொல்லும் இளங்கோவால் பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளது. ஆடற்கலைக்கு இக்குறிப்பின் இன்றியமையாமையை அவிநயம், பாவம் காட்டுகின்றது. சாக்கைக்கூத்தனின் ஆடலைத் தரும்போது, கண்கள் பல்வகைக் குறிப்புகளை வெளிப்படுத்துவதைக் காட்டுகின்றார். இது ஆடலுக்கு இயல்பாயிற்று.

செங்கண் ஆயிரந் திருக்குறிப் பருளவும்
கூத்தச் சாக்கைய னாடலின் மகிழ்ந்து
(28:69-77)

பாடலுக்கும் இது இயல்பாக அமைந்ததை அரங்கேற்று காதையின் அடிகள் காட்டுகின்றன. ஆடலுக்குப் பின்புலமாகப் பாடல் வெளிப்பட்டு, கவிதையும் இசையும் ஒன்றிணையும்போது ஒருவர் குறிப்பை மற்றவர் அறிந்து உணர்ந்து அமைதல் தேவை. கவியது குறிப்பு என்றதனால் இயற்புலவன் நினைந்த கோட்பாட்டை உணர்ந்து, ஆடலுக்கு அமைந்த பாடற்பகுதிகளை ஆசிரியர் குறிப்புக்கும் பாடலுள்ளிட்டனவற்றிற்கும் சேர இசையுடன் படுத்து இசையாசிரியன் இயற்ற வேண்டியுள்ளதை உரையாசிரியரும் குறிப்பர்.

கவியது குறிப்பும் ஆடல் தொகுதியும்
பகுதிப் பாடலும் கொளுத்துங் காலை
வசையறு கேள்வி வகுத்தனன் விரிக்கும்
அசையா மரபின் இசையோன் தானும் (3:33-36)

கவியது குறிப்பு என்றதனால், கவிதையில் குறிப்பு இடம் பெறுவது புலப்படும். அகப்பாடல்தரும் உள்ளுறை இதனை மரபு எண்ணமாகக் கொள்ள இடன் தருகின்றது. அடிகளும் அகப் பாடல் இடம் பெற்ற கானல் வரியில் இதன் புலப்பாட்டை அமைத்து, குறிப்பு காப்பியப்போக்கில்பெற்றஇன்றியமையாமையைக்காட்டுகின்றார். காப்பியத்திருப்பு மையத்திற்கு இக் குறிப்பு உதவுகின்றது. மாதவியின் மனம் மகிழவே யாழ்மீட்டிய

கோவலன் அவள் உணரவேண்டும் என எவ்விதக் குறிப்பும் அமைத்துப் பாடியதாக இளங்கோ கூறவில்லை. ஆனால் அவன் பாடலில் குறிப்புத் தோன்றுகிறது. முழு உணர்வுடன் கருதப் படாக் குறிப்பாகவே இது அமைகின்றது. நனவிலி அடிமனத்தின் உருத்தெரியாப் பாதிப்புகளின் பிரதிபலிப்புகள் இவை என உணர முடிகின்றது.

சாதாரண மனிதர் குறிப்புணர்த்தும் ஆற்றலினர் அல்லர்; அவ்வாறே குறிப்புணரும் ஆற்றலினருமல்லர். ஆயின் கலைஞர் உணர்த்தவும் உணரவும் கூடியவர். எனவே தான் குறிப்பில்லாக் கோவலன் பாடல் குறிப்புடையது போன்ற தோற்றம் அளிக் கிறது.

ஆங்குக், கானல்வரிப் பாடல்கேட்ட மானெடுங்கண்
மாதவியும்
மன்னுமோர்க் குறிப்புண்டிவன் றன்னிலை
மயங்கினானெக்
கலவியான் மகிழ்ந்தாள்போற் புலவியால் யாழ்வாங்கித்
தானுமோர் குறிப்பினள்போற் கானல்வரிப் பாடற்
பாணி...
...பாடத் தொடங்குமன் [7:24]

தோன்றிய குறிப்பிற்கு எதிராக, தானும், குறிப்புத் தோன்றும் வண்ணம் பாடுகிறாள். முள்ளை முள்ளாலும், சொல்லைச் சொல்லாலும் எடுப்பது, எதிர்ப்பது போன்று, குறிப்பைக் குறிப் பால் வெல்ல முயல்கின்றாள். அவள் போலியாகக் கொண்ட குறிப்பை உண்மையாகஅவன்கொண்டதால்,அவள்எதிர்பாராத விளைவு ஏற்பட்டு, காப்பிய ஆசிரியனின் கருத்துக்கு ஏற்ற போக்குக் கொள்கின்றது. கருதப்படாக் குறிப்பு உத்தியாதல் இங்கு அமைகின்றது.

சொற் குறிப்பு : சொல்லை அடிப்படைக் களமாகக் கொண்டு குறிப்பு உருவாகுவது இயல்பு. காப்பியத்தின் தொடக்கம் முதலே சொற்குறிப்பு வருகின்றது. இவையனைத்தும் பின் வருவதை முன்னுணர்த்துவதாக அமைகின்றன. கதைப்போக்கை யும் காப்பிய முடிவையும் மனத்தில் முழுமையாகக் கொண்டே கவிஞர் படைப்பைத் தொடங்குவதால் ஒவ்வொரு சிறு சொல்லும் பின் விளைவுக்கு விதையாகி யமைகின்றன என லாம். அடைச்சொல்லும், எச்சச் சொல்லும் எதிர்மறைச் சொல்லும் குறிப்பு வழங்குகின்றன.

அடைச்சொற்கள் காரணமாக, இயல்புக்கு அப்பாற்பட்டு, எதிர்பாராத பொருளொன்று தோன்றலாம். காப்பியத்தை முதன்முறை, மேலோட்டமாகப் படிக்கும்போது ஒரு வேளை தோன்றாத இக்குறிப்பு, பன்முறை காணும்போது ஆழ்கல்வியில் எழுகின்றது. மணமக்களை வாழ்த்தும்போது. மலர்தூவி வாழ்த் தினர் என மட்டும் கூறாது, மலருக்கு அடை தந்து, 'சின்மலர்' (162) என்பதால் பின்பு வாழ்வில் ஏற்படும் சிறுமையைக் குறிப் பிடுகிறார் அடிகள். மங்கல வாழ்த்தாக அமைய வேண்டியது, அடையால் அமங்கல வாழ்த்தாக முன்னறிவிப்பு பெறுகின்றது. 'பல்லிருங் கூந்தல் சின்மலர்' (2:65) சூடப் பெற்றமைந்ததனை மனையறச் சூழலும் காட்டுகின்றது. சில காலமே மணம் வீசிய திருமணவாழ்வின் முன்னறிவிப்பு இது.

எச்சச் சொற்களின் ஆட்சியிலும் இத்தகு குறிப்பு அமைவது புலப்படுகின்றது. கண்ணகியை, அடை அல்லது எச்சங்களின் ஆட்சி வாயிலாகப் புகழ்பெற அறிமுகப்படுத்தும் போது ஆக்கச் சொற்கள் (constructive) பயன் கொள்ளும் அடிகள், கோவல னுக்கு அவ்வாறன்றி சில அழிவுச் சொற்கள் (destructive) பயன் கொண்டாரோ எனத் தோன்றுகின்றது. அவள் வாழ்வின் (நுண் பொருள்) ஆக்கமும், அவன் வாழ்வின் (பருப்பொருள்) அழிவான செல்வமிழப்பும், மரணமும் குறிப்பாக இதில் தோன்றுகின்றன எனலாம். கோவலனை அறிமுகம் செய்யும்போது,

> மண்தேய்த்த புகழினான் மதிமுக மடவார்தம்
> பண்தேய்த்த மொழியினா ராயத்துப் பாராட்டிக்
> கண்டேத்துஞ் செவ்வேளென் றிசை போக்கிக்
> காதலாற்
> கொண்டேத்துங் கிழமையான் கோவலனென்
> பானமன்றோ (1:36-39)

எனவருவதில், மண் தேய்த்த எனும் எச்சச் சொல்நிலை, அவன் உடலாகிய மண் தேய்தலை, கொலைப் படுதலைக் குறிப்பாகச் சுட்டலாம் இசை 'போக்கி' எனும் இத்தகு எச்சநிலை புகழை எங்கும் பரப்பி என்ற பொருளுடன், கெடுத்து எனவும் கொள்ள வாய்ப்பளித்து; மருத வாழ்வால், பொருளிழப்பால் புகழ் நீங்கப் பெறுவதை முன்னுணர்த்தியது.

எதிர்மறைச் சொல்லாட்சி குறிப்பு வழங்குவது, காப்பியத் தொடக்கத்தில் மட்டுமன்றித்தொடர்ந்து பலவிடங்களிலு மமை கின்றது. நேரடிக் கூற்றாகத் தராது எதிர்மறையிலும், இரு எதிர்மறை பற்றி நேர்மொழியாக்கியும் தரும் நிலை பரவலாகக்

காணப்படுகின்றது. கவிஞன் குறிப்புக் கருதியே இவ் எதிர்மறை யாட்சியைக் கொண்டிருக்க வேண்டும். இத்தகு குறிப்பின் வளர்ச் சியே, நஞ்செழுத்தும், நச்சுச் சொற்களும் பற்றிய பாட்டியல் கோட்பாட்டிற்கும், அறம் வைத்துப் பாடும் பிரபந்த நிலைக்கும் அடிப்படையாகலாம்.

முதற் காதையின் திருமண வாழ்த்து, அடைச் சொல்லால் அமங்கலம் காட்டுவதோடு எதிர்மறைச் சொல் பெய்த வாழ்த்து நிலையாலும் அதனை வலியுறுத்துகின்றது; வருவது சுட்டு கின்றது.

காதலற் பிரியாமல் கவவுக்கை நெகிழாமல்
தீதறு கெனவேத்தி ... (2: 61-62)

மகளிர் மணமகளை மங்கல நல்லமளியேற்றுகின்றனர். தொடர்ந்து மனையறம் படுத்த காட்சியின் பின், கண்ணகியைக் காதலன் பிரிந்த நிலையிலும், அவன் அணைத்த கரம் நெகிழ்ந்த நிலையிலும், தீதுற்ற நிலையிலுமே காட்டுதல் எதிர்மறை வாழ்த்து எதிர்முறை வாழ்த்தாகியதை உணர்த்துகின்றது. பிரிவால் வந்துற்ற தீது மட்டுமன்றி, மதுரைச்செலவால் வந்த தீதும் முன்சுட்டப்படலாக எண்ணலாம்.

திருமண இணைவில், வரும் பிரிவு குறிக்கப்பட்டதுபோல, உடனுறை இன்பத்திலும் எதிர்மறையால் பிரிவு சுட்டப்படலை மாதவி கோவலன் வாழ்வின் இடையில் இந்திரவிழவூரெடுத்த காதை காட்டுகின்றது. சிலேடையாக, மலருக்குத் தரப்பட்ட விளக்கம், சொல்லொப்புமையால் மடந்தைக்கும் ஏற்புடைய தாகின்றது.

காதற் கொழுநனைப் பிரிந்து அலர் எய்தா
மாதர்க் கொடுங்குழை மாதவி

(5:189-190)

மாதவி பிரிவும், அலரும் எய்துவாள் என்பதை இது சுட்டியது. இக்குறிப்பைக் கவிஞர் தெளிவாகக் கருதிக் கொண்டமை, பின்பு கோசிகன் உரையிலும் ஒத்த விளக்கம் தருவது காட்டும்.

கோவலன் பிரியக் கொடுந்துய ரெய்திய
மாமலர் நெடுங்கண் மாதவி போன்றிவ்
வருந்திறல் வேனிற் கலர்களைந் துடனே
வருந்தினை போலுநீ மாதவி என்றோர்
பாசிலைக் குருகின் பந்தரிற் பொருந்தி
கோசிக மாணி கூறக் கேட்டே

(13:48-53)

மதுரையின் சிறப்பை, நன்மதுரை என நல்லடையோடு தராமல் எதிர்மறை சொற்சேர்க்கை அடையாக வரும்படி பன்முறை ஆளுகின்றார் அடிகள். மதுரை மட்டுமன்றி அதன் மன்னன் பாண்டியனும் இவ்வண்ணம் 'தீதுதீர்' எனும் சொன்னிலை பெற்று தீராத தீதுடை நிலையைக் காட்டுதல் சுட்டத் தக்கது.

> தென்தமிழ் நல்நாட்டுத் தீதுதீர் மதுரைக்கு
> ஒன்றிய உள்ளம் உடையேன் (10:58-59)
> தீதுதீர் சிறப்பின் தென்னனை வாழ்த்தி
> (11:30)
> தீதுதீர் மதுரையும் தென்னவன் கொற்றமும்
> (16:9)

எனக் கவுந்தி, கோவலன், மாங்காட்டு மறையோன் சார்புடன் தரப்படுகின்றது. ஒருவனுக்குத் தீதற்றதாக அமைந்தது மற்றவனுக்குத் தீதுடையதாகின்றது.

இன்னும் பிற சூழல்களிலும் இத்தகு ஆட்சிகள், எதிர்மறையில், வருந்தீமை உணர்த்துகின்றன. வழக்குரைக் காதைச் சூழலில், கண்ணகியின் வரவினை, வாயிலோன் வேந்தனுக்கு உரைக்கும்போது, அவனை வாழ்த்தும் வாழ்த்தே எதிர்மறையாக வீழ்வு ஆகின்றது.

பழியொடு படராப் பஞ்சவ வாழி (20:33) என்பதில் பழியொடு படர்ந்தமை, வழக்குரைக்கு முன்பே வாயிலோன் கூற்றில் உணர்த்தப்பட்டு விடுகின்றது.

இப்பல்வகைச் சொல் நிலைகள் போல, 'தெற்கு' எனும் திசைப்பெயரும் குறிப்புத் தந்தது அருகிப் புலப்படுகின்றது. வள்ளுவர் இறந்தவரைத் தென்புலத்தார் (43) எனக் கூறலால் தென்திசை மரணதிசை, யமதிசையாகி அமைய, சோழ நாட்டிலிருந்து அத்திசைச் செலவே விரும்பிச்சென்ற கோவலன் நிலை, வரும் மரணத்தைச் சுட்டுகின்றது எனலாம்.

தென்றிசை மருங்கிற் செலவு விருப்புற்று (11:10) என்பதில் கோவலனோடு சென்ற கண்ணகி, கவுந்தியின் எதிர்மையும் பொருந்துகின்றன. கோவலன் கொலைப்பட, கவுந்தி உண்ணா நோன்பிருந்து உயிர் நீக்கின்றார். கண்ணகியின் வாழ்வில் கோவலனிழப்பு திசை திருப்பமாகி, அவள் மேல்திசை சென்று செங்கோட்டில் அமரர் குழாத்தில் அவனைக் கண்டு அவருடன் மேலுலகம் செல்கிறாள்.

சிலசொற்களின் மிகுபயிற்சியும்குறிப்புவழங்கலாம் போலும். உடனடியாக ஒரு பொருள் தந்து நிற்பினும், மீண்டும் மீண்டும் வருவது பற்றி, ஏதேனும் குறிப்பு அமையலாம் எனும் எண்ணம் ஏற்படுகின்றது. சிலம்பில், உச்ச நிகழ்வுக்கு நேராகக் கதை திரும் பும் திருப்பமும், மாந்தரின் மதுரை நோக்கிய போக்கும் 'சிறை' எனும் சொற்பயிற்சியைக் காட்டுவது இந்நிலையில் அணுகத் தக்கது. கோவலன் வாழ்வு காப்பியத்தில் வகுக்கப்படும் பாங்கில், கடலாடு காதையில் இச்சொல்லாட்சி தொடங்கி, கொலைக் களக் காதையில் முடிவதால், இதே காலப்பகுதியில் காட்டப் படும் ஊழ்வினைச் சாயல் சார்புடையதாகக் கருதலாம். இயல் பாகச் செல்லாது ஊழ்வினையில் சிறைப்பட்டு, வயப்பட்டுச் செல்லும் செலவாகக் கருதத் தக்கது. கானல்வரியின் யாழ் மீட்டலில் இத்திருப்பம் தொடங்கு முன்பே 'சிறை' உருவாகி விடு கின்றது.

> கடற்புலவு சுமந்த மடற்பூந் தாழை
> சிறைசெய் வேலி யகவயி னாங்கோர்...
> விதானித்துப் படுத்த வெண்கா லமளிமிசை...
> திருந்துகோ னல்லியாழ் செவ்வனம் வாங்கிக்
> கோவலன் றன்னொடுங் கொள்கையி
> ‌‌‌‌‌   னிருந்தனள்
> மாமலர் நெடுங்கண் மாதவி தானென்
> (166—174)

பக்கம், இடம் போன்ற பொதுப்பொருள் நிலையிலும், சிறைப் படுதல் எனும் உட்கருத்து இழையோடுவதாகக் கொள்ளலாம். சிறையகத்திருந்த காவுந்திஐயை (10:44) எனவும், புறஞ்சிறை வாரணம் புக்கனர் (10:248) எனவும், ஐயை கோட்டத்தெய்யா வொரு சிறை (12:14) இருந்தனர் எனவும், தீதுதீர் சிறையகத் திருத்தி (13:41) கோவலன் சென்றானெனவும் வழியில் பன் முறை சிறை சுட்டப்படுகின்றது. அன்றியும் மதுரையில் வந்து புகுந்த புறஞ்சேரி, பன்முறை புறஞ்சிறை எனவே இளங்கோ வால் குறி பெறுகின்றது (13:196, 14:1, 15:8, 108, 116) இப் புறச்சிறை இருக்கையால் தீமைவரும் எனும் உள்ளுணர்ச்சியே மாதரியின் அடைக்கலத்துடன் இருவரையும் நகர் புகுத்த கவுந்திக்குக் காரணம் போலும். எனினும் கோவலனின் ஊழ் வினை இயங்கு தொடக்கம் போல முடிவுச் சூழலும் இச்சொல் லுடன் அமைந்தது.

கோவலன் சென்றக் குறுமக ளிருக்கையோர்
தேவ கோட்டச் சிறையகம் புக்கபின்

(16:125-126)

பிற சிறைகளில் புக்கு நீங்க, இங்கு நீங்காத, நீங்கமாட்டாத நிலை அமைகின்றது. தீவினை முதிர்வலைச் சென்றுபட்டிருந்தது (16:156) இதற்குக் காரணமாம்.

தொடக்கக் குறிப்பு :

சொல்லில் அமையும் குறிப்புப் போன்றே இரண்டும் பலவும் சொற்கள் தொடரும் வாக்கியத்திலும் குறிப்புப் பொருள் அமையவும் காணவும் வாய்ப்பேற்படுகின்றது. நேரடிப் பொருள் ஒன்றிருக்கவே, குறிப்பாக மற்றொரு பொருளும் தோன்றுதலாகவும் இது அமையலாம். வெளிப்படையாகக் கூறாது, தொடராட்சியின் வாயிலாகவே மறைத்து மொழிதலாக இது தென்படுவதில் காவிய ஆசிரியரின் தனித் தன்மையும் வெளிப்படுகின்றது.

வழக்குரை காதையில், மன்னனைக் காட்டும்போது, அவனைத் திருமகள் விரும்பும் மார்பினனாக அமைக்கின்றார் கவிஞர். இதனைத் தரும் தொடரில் விருப்பத்தைக் குறிக்கும் வீழ் எனும் சொல் விழுதல் எனவும் தொனித்து, தொடர்ந்து, அவனைத் திரு நீங்கும்நிலை வரும் என்பதை உணர்த்துகின்றது.

அரிமான் ஏந்திய அமளிமிசை இருந்தனன்
திருவீழ் மார்பின் தென்னவர் கோவே

(20 : 22-23)

அறம் பிழைத்து விட்ட அரசனின் மார்பிலிருந்து செல்வம் அகன்று விட்டது என்னும் பொருண்மையும் தொக்கு நிற்கும் படிக் கவிஞர் இத் தொடராட்சியைத் தந்துள்ளார்.

கவிக் கூற்றின் இத்தகு குறிப்பு, பிற சில விடங்களிலும் காணப்படுகின்றது.

தூமப் பணிகளொன்றித் தோய்ந்தா லெனவொருவர்
காமர் மனைவியெனக் கைகலந்து — நாமம்
தொலையாத வின்பமெலாந் துன்னினார் மண்மேல்
நிலையாமை கண்டவர்போ லின்று [௨: ௪௰]

எனக் கோவலன் கண்ணகியர் ஒருவரை யொருவர் பிரியாது, கலந்து, இன்பம் துன்னினர் என்பதைக் கூற வந்த கவிஞர், தொலையாத இன்பம் எனும் எதிர்மறைத் தொடரால், இன்பம்

தொலையும் எனவும், ஒருவார் என்பதால் பிரிவர் என்பதையும் சொற் குறிப்பாக்கி, நிலையாமை கண்டவர் போல் என்பதால், இவ் இன்பம் நிலையாது விரைவில் கழியும் எனும் குறிப்பையும் வழங்குகிறார். அது போலவே

தாரு மாலையு மயங்கிக் கையற்றுத்
தீராக் காதலிற் றிருமுக நோக்கி

(2 : 35-36)

கோவலன் கட்டுரைத்தான் என்பதால், காதல் தீர்ந்து கையாறு ஏற்படும் எனவும் முன்னுறுத்தினார் எனலாம்.

கூற்று

பாத்திரக் கூற்றில் பாத்திரம்முன் கருதாது எதிர்பாராதவித மாக அமையும் குறிப்புத்தனி வகையினது. பொதுவாகக் 'கூற்றும் குறிப்பும்' எனும் ஆட்சியில், கூற்று வெளிப்படை எனவும் குறிப்பு உட்பொதிந்தது எனவும் அமையு மெனினும், இங்குப் பாத்திரப் பேச்சு எனும் நிலையில் கருதப்படுகின்றது. தொடர்க் குறிப்பும் இக் கூற்றுக் குறிப்பும் சிறிதே வேறுபாடுடையன : தொடர் தரும் குறிப்பு, கவிஞரின் கதை கூறு பகுதியில், கருதி மொழிந்ததாக நோக்கப்பட, இது கதை மாந்தன் பேச்சில் 'வாயில் சனி' எனத்தகும் வண்ணம் அறியாது பொருந்தினவாகக் கருதப்படுகின்றன. பாத்திரம் உணராதே, அதன், அல்லது அதனைச் சார்ந்தோரின் எதிர்காலம், அதன் பேச்சில் விதிக்கப் படுவதாக இது அமைகின்றது.

காதலால் கையற்றுக் கோவலன் கூறிய குறியாக் கட்டுரை இவ்வகைக் குறிப்புச் சில கொண்டு உருவாகியுள்ளது. எல்லா நலனும் அழகும் அணியும் இன்பமும் பெற்ற அவளது அந்நிலை, ஒரு காதை இடைவெளிக்குப் பின் (4 : 47-57) நேர்மாறான காட்சி பெறுதற்கு அவளை நலம் பாராட்டும் கோவலன் உரை யிலேயே விதை யமைகின்றது. அணிச் சுமையால், அளகச் சுமை யால், நெற்றியில் வியரும், இடையில் வருத்தமும் ஏற்பட்ட தாகக் காதலனின் மீக்கூற்று அமைந்தது.

மறுவின் மங்கல வணியே யன்றியும்
பிறிதணி யணியப் பெற்றதை யெவன்கொல்
பல்லிருங் கூந்தற் சின்மல ரன்றியும்
எல்லவிழ் மாலையொ டென்னுற் றனர்கொல்......

திங்கண் முத்தரும்பவுஞ் சிறுகிடை வருந்தவும்
இங்கிவை யணிந்தன ரென்னுற் றனர்கொல்
(2 : 63-72)

பாரமாக விதந்து மொழியப் பெற்ற அணிநிலை, விரைவில் பிரிவால் நீங்கும் என்பதை இந் நீளுரை காட்டுகின்றது.

மங்கல வணியிற் பிறிதணி மகிழாள்...
திங்கள் வான்முகஞ் சிறுவியர் பிரிய [4 : 50-52]

என அது உண்மையானதை அந்தி மாலைக் காட்சி தருகின்றது. ஒரு மாலையின் காட்சியாக வன்றி, இது கோவலனைப் பிரிந்த கண்ணகியின் பன்னீராண்டு நிலையாகப் பொருந்துகின்றது.

மாதவியின் கானல் வரிப் பாடல், போலியாகப் பிரிவை மிகுத்துப் பாடி, அகப் பாத்திரக் கூற்றை மாதவியின் சொற் கூற்றும் ஆக்குகின்றது. கோவலனின் பாடலில் தலைவியை முழுமையாகப் பெறாத ஏக்கம் தொனிக்க இவள் பாடலில் பெற்றிழந்த துயரம் தொனிக்கின்றது ; மீண்டும் மீண்டும் வரும் இழப்புச் சொற்கள் வரும் இழப்பை அவளறியாதே அவள் பேச்சில் இணைக்கின்றன.

உணர்வொழியப் போன வொலிதிரை நீர்ச் சேர்ப்பன்
(7 : 31-3)

தளையவிழ் மலர்க்குழலாய் தணந்தார் நாட் டுளதாங்கொல்
(7 : 40-3)

புதுமதி புரை முகத்தாய் போனார்நாட் டுளதாங்கொல்
(7 : 41-3)

துறுமல ரவிள்குழலாய் துறந்தார்நாட் டுளதாங்கொல்
(7: 42-3)

பொய்த லழித்துப் போனா ரொருவர் (7:43-2)

பிரிந்தார் பரிந்துரைத்த பேரருளி னீழல் (7:49-1)

எனப் பல பாடலடிகளில் இப்பாங்கு பயில்கின்றது. அன்றியும், அவன் மறப்பான், அகல்வான், அகன்றாலும் பாதகமின்று எனும் தொனியும் வெளிப்பட்டு நிற்கின்றது.

தம்முடைய தண்ணளியுந் தாமுந்தம் மான்றேரும்
எம்மை நினையாது விட்டாரோ விட்டகல்க

அம்மெ னிணர வடும்புகா னன்னங்காள்
நம்மை மறந்தாரை நாமறக்க மாட்டேமால் (7:32)

அவள் கூற்றே அவளுக்குக் கூற்றமாகின்றது; அக மாந்தர் உரை யாக அமையினும் அதனோடு உணர்வொன்றி அவள் நடித்த நடம் அவள் வாழ்வில் உண்மையாகின்றது.

கோவலனின் தொடர்ந்த பேச்சிலும் இத்தகு குறிப்புத் தேர்ந்து கொள்ள முடிகின்றது. ஊடல் நீக்க எழுந்த பாடல் அதனை மிகுதிப் படுத்தி ஊழ்வினைக்கு வழிவிடுகின்றது. இந் நிலையில் கோவலன் அவளை அணைத்த கை நெகிழ,

பொழுதீங்குக் கழிந்த தாகலி னெழுதும் (7: 52-6)

எனக் கூறிச் சூழல் மாற்றம் வேண்டி எழுகின்றான். உடனெழா மாதவி காரணமாக அவன் தனித்துப் போய்ப் பிரிந்து விடு கின்றான். அவர்கள் பிரிதற்குக் காரணமான பாடல்களைத் தொடர்ந்த இப்பேச்சு அவர்கள் வாழ் நிலையையும் குறிப்பாகத் தருகின்றது. பகற்காலக் கழிவைப் ‘பொழுதீங்குக் கழிந்தது’ என்பது தருவதுடன், ‘நாம் இணைந்து வாழ்ந்த காலம் இத் துடன் முடிந்தது’ எனவும், ‘உன்னோடு நான் வாழ்ந்தபொழுது இத்துடன் கழிந்தது’ எனவும் கொள்ள இடனளிக்கின்றது. அவன் உணராதும் கூறியிருக்கக் கூடிய இச் சொற்கள், மலர்க் கடிதத்தை மறுத்த விடத்தும் கண்ணகியை ‘எழுக’ எனக் கூறிய விடத்தும் நிறைவுறுகின்றன.

சிலம்பு பற்றிய கோவலன் உரைகளும் இத்தகு கூற்றுக் குறிப் பாக அமைகின்றன. நினைந்தது ஒன்று, நடந்தது வேறு என்ற நிலையில் இத்தகு இணைவு வருகின்றது. கண்ணகி சிலம்பை அளித்ததும், அதனையே முதலீடாக வைத்துப் பொருளீட்ட வியலும் என்று கருதிப் பேசுகின்றான் கோவலன்.

சேயிழை கேள் இச்
சிலம்பு முதலாகச் சென்ற கலனோ
டுலந்தபொரு ளீட்டுத லுற்றேன் மலர்ந்தசீர்
மாடமதுரை யகத்துச் சென்று...
(9: 73-76)

ஆயின் அவன் கருத்துக்கு மாறான நிகழ்வுகளே பின்பு வருவ தால், இச் சொற்களை இன்னொரு முறை திரும்பிப் பார்க்கும் போது பிறிதொரு கருத்துத் தொனிக்கின்றது. மதுரையில் நிகழ்ந்த பின் விளைவுக்குக் கண்ணகியின் சிலம்பே முதலாகக் காரணமாக அமைகின்றது; பொற்கொல்லனின் திருட்டால்

அரண்மனையிலிருந்து சென்ற கலன்—தேவியின் சிலம்பு இதற்கு வழிவகுக்கின்றது. உலந்த பொருளாகக் கோவலனின் செல்லுயிர் அமைந்து கண்ணகியின் அமுதத் தீண்டலால் ஈட்டப் படுகின்றது. அன்றியும், வாழ்வு உலந்தது எனலும், கோவலனின் முற்பிறப்புச் செயலால், ஊழ்வினை ஈட்டப் பெற்றது எனலும் பொருந்தும். இதன் தொடர்ச்சி சிலம்பு விற்கப் புறப்படும் கோவலன், கண்ணகியிடம் விடைபெறும் சொற்களில் அமைகின்றது. பிரியா விடையாக அமைந்த அக் கூற்று மீளாப் பிரிவைக் குறிப்பாக உணர்த்துகின்றது. உணராதே கோவலனுரைத்தான் எனினும் அறியா உள்ளுணர்வின் வெளிப்பாடாகக் கருதத்தக்கது.

சீறடிச் சிலம்பி னொன்று கொண்டு யான்போய்
மாறி வருவன், மயங்கர் தொழிக

(16:92-93)

'இவ் வொற்றைச் சிலம்பினை, பொற்கொல்லன் பற்றிக் கொண்டு விடுவதால், யான் கொலையுண்டு, மரணத்தின் உள்ளே போய், பின்பு அமரர் குழாத்துட்பட்டு உருமாறித் தேவனாக மீண்டு வருவேன், நீ மயங்காதே சென்று வழக்குரைத்து நாடு நீங்குக' எனும் பொருள் அவனை அறியாதே தொக்கு நிற்கின்றது.

கவுந்தியின் கூற்றிலும் இத்தகு குறிப்பு சில கிடைக்கின்றன. நாடுகாண் காதையில் கோவலன் கவுந்தியை சந்தித்து, மூவரும் மதுரைக்கு உடன் செலவு கருதியதும், கவுந்தி மதுரைக்கு நேரான வழி பற்றி உரைக்கின்றார். பல்வகைத் துன்பம் தருவதாக அது சுட்டப்படுகின்றது.

கோவலன் காணாய் கொண்ட விந்நெறிக்
கேதந் தருவன யாங்கும் பல கேண்மோ

(10:6—65)

இங்கு மதுரைக்குச் செல்லும் வழி மட்டுமன்றி, கோவலன் கொண்ட முடிவும் துன்பம் தருவது என்பது குறிப்பு. கவுந்தி இருவழிகள் கூறுகின்றார்; ஒன்று சோலைகள் வழியான காட்டு வழி; பிறிதொன்று வயல்கள் அருகான வழி. இவ்விரு வழியும் ஏற்புடையதல்லாத போதும், வேறு வழியில்லை எனவும் அவனே செவ்வியறிந்து செல்லவேண்டுமெனவும் உரைக்கின்றார்.

வய லுஞ் சோலையு மல்ல தியாங்காணும்
அயல்படக் கிடந்த நெறியாங் கில்லை

நெறியிருங் குஞ்சி நீவெய் யோளொடு
குறியறிந் தவையவை குறுகா தோம்பென
(10:94—97)

எனவே அவனெடுத்த முடிவு சரியல்லாதபோதும், வேறு போக்கு இல்லை என்பதும் குறிப்பு. அன்றியும் காட்டு வழி முல்லை எனவும், வயல்வழி மருதம் எனவும் கொண்டு அவன் வாழ்வின் முன்னிலையில் கண்ணகியின் இருத்தலும், மாதவியோடுள்ள ஒழுக்கமும் உள்ளுறுத்தப்பட்டன எனவும் நினைக்கலாம். இரு வகையான வாழ்க்கையும் கூடாது, ஆனால் தவிர்க்க முடியாதது என்ற தொனி அமைகிறது.

கண்ணகி, கோவலனை மாதரியிடம் அடைக்கலப்படுத்தும் சூழலில், கவுந்தியின் பேச்சு கூற்றமாகவே அமைவது மிகவும் தெளிவு; வருவது உணர முடியாத கவுந்தியின் பேச்சிலே இத்தகு சொற்களைக் கவிஞர் அமைப்பது சிந்திக்கத் தக்கது.

நங்கை தன்
வண்ணச் சீறடி மண்மகள் அறிந்திலள்
கடுங்கதிர் வெம்மையின் காதலன் தனக்கு
நடுங்குதுய ரெய்தி நாப்புலர வாடித்
தன்துயர் காணாத் தகைசால் பூங்கொடி
(15:137—41)

எதிர்மறை சொற்களும், தீமை நிலைகளும் பொருந்தி நடுங்குதுயர் எய்துவாள் எனவும், நாப்புலர வாடுவாள் எனவும், துயர் காண்பாள் எனவும் உணர்த்துகின்றன. காதலன் பற்றி இத்துன்பங்கள் வரும் எனவும், நண்பகலில் வரும் எனவும், நடு நிலை பிழைப்பதால் வரும் எனவும் குறிக்கின்றன.

நண்பகற் போதே நடுக்குநோய் கைம்மிகும்
அன்பனைக் காணா தலவுமென் னெஞ்சன்றே
(18:16—17)
மன்பதை யலர்தூற்ற மன்னவன் றவறிழைப்ப
அன்பனை யிழந்தேன்யா னவலங் கொண் டழிவலோ
(18:36—37)

எனும் கண்ணகியின் புலம்பல் இதன் பிந்தைய வெளிப்பாடாகு தல் ஒத்து நோக்கத் தக்கது.

உள்ளுணர்வு: கூற்றாக வெளிப்பட்டும் தன்னால் உணர முடியாதகுறிப்பமைதல் ஒருபாலாகச்சொற்களில் வெளிப்படாது, உள்ளுணர்வு வருவதைக் குறிப்பால் உணர்த்துவதும் அருகிக்

காப்பியத்தில் அமைகின்றது. ஆய்ப்பாடியில் கண்ணகியை விட்டுப் பிரிய மனமில்லாது பிரியும் கோவலனை இளங்கோ காட்சிப்படுத்துவது இவ் எண்ணத்தை அளிக்கின்றது. வெளிப் படையாகவோ, தெளிவாகவோ பாத்திரத்தால் உணரப்படாதே இவ்வுள்ளுணர்வு அமைகின்றது.

கருங்கய னெடுங் கட் காதலி தன்னை
ஒருங்குடன் றழீஇ யுழையோ ரில்லா
ஒருதனி கண்டுதன் னுள்ளகம் வெதும்பி
வருபனி கரந்த கண்ண னாகி...

(16:94—97)

அவள் தனித்துவிடப்படுவாள் எனும் இவ்வெண்ணம், கனவின் பாதிப்புமாகலாம்.

ஓர் குறுமகன் தன்னால்
காவல் வேந்தன் கடிநகர் தன்னில்
நாறைங் கூந்தல் நடுங்குதுய ரெய்த

(16:95—97)

அன்றியும் மதுரையுள் புகுமுன் இதே உள்ளுணர்வு காரணமாகக் கவுந்தியடிகளிடம்,

நெறியி னீங்கியோர் நீர்மையே னாகி
நறுமலர் மேனி நடுங்குதுய ரெய்த
அறியாத் தேயத் தாரிடை யுழந்து
சிறுமை யுற்றேன் செய்தவத் தீர்யான்

(14:17—20)

எனக் கூற்றிலும் குறிப்புணர்த்துவதும் இணைத்து நோக்கத் தக்கது.

உவமை : ஏதேனும் ஒப்புமைக் கூறுபற்றி, வேறுபட்ட இரு பொருட்களை ஒன்றனைப் போன்றது பிறிதொன்று எனக் கூறும் உவமை யாட்சியில் வெறும் அணி நோக்கமன்றிக் குறிப்பு வழங்குதலு மமைந்து உத்தி நிலை கொள்ளலாம். புறத்தே புலப்படும் ஒப்புமை ஒரு பாலாக, உட்பொருளாக அமையும் குறிப்பும் ஒப்புமைத் தொடர்பு காட்டலாம். உவமையால், பொருளின் வேறு சில இயல்புகளும், கோணங்களும், பகுதிகளும் (dimension) குறிக்கப்படுதலாக இது அமைகின்றது. இப்பாங்கின் பயிற்சியாலும் விரிவாலும் குறியீடு உருவாகுதல் நினைக்கத் தக்கது.

காப்பியத் தொடக்கத்தில் கண்ணகியை அறிமுகப் படுத்து வதிலிருந்தே அவளுக்கு வரவிருக்கும் கடவுட்டன்மையைக் குறிப் பாக உணர்த்த கவிஞர் ஏற்ற உவமைகளைக் கையாள்கின்றார். முதலில் கண்ணகியைச் சுட்டும் போது, 'போதிலார் திருவினாள் புகழுடை வடிவு' (1: 26) எனத் திருமகளோடு ஒப்பிடுகிறார். திரு எனாது போதிலார் திரு என்றதால் இப்போது முகையாக இருக்கும் இவள் வாழ்வு, பின்பு கடவுட் பத்தினியாகி மலர்ந்து மணம் பரப்பும் என்பது குறிக்கப்படுகின்றது. திருமணமாகிய மலரிலிருந்து தவம் புரிவதாக இப்பருவம் அமைகின்றது. முகையில் ஒதுங்கிய இவளைப் போலாகும் விருப்பில் அன்னம் மலரில் ஒளிகின்றது எனக் கோவலன் குறியாக் கட்டுரையையும் பொருத்தலாம்.

அன்ன நன்னுதான் மென்னடைக் கழிந்து
நன்னீர்ப் பண்ணை நளிமலர்ச் செறியவும் (2:55-56)

போதின் திரு வெளிப்பட, இல்வாழ்வில் சிறைப்பட்ட இவள் தன்மை புலப்பட மதுரை நிகழ்வுகள் தேவைப்படுகின்றன. பாற் கடல் கடைந்ததாலே திருமகள் வெளிப்பட்டது போல மதுரை யைக் கலக்கிய கோவலன் கொலையே இவளையும் புறந்தரு கின்றது.

தொடக்கத்திலிருந்தே கண்ணகிக்கு இறைத் தொடர்புடைய உவமைகள் பல்குவதும் பின் வரும் இறைநிலையைக் குறிப்பாகத் தரவே என்பது தெளிவு. ஒருவமையால் குறிப்புக் காட்டுவ துடன்ஒரினஉவமைப்பயிற்சியாலும்அடிகள்குறிப்புக்காட்டவிழை கின்றார் எனலாம். காப்பிய ஆரம்பத்தி) சாதாரணப் பெண்ணாகத் தோன்றினும் பின்பு கடவுட் பத்தினியாவதற்கான வளர்ச்சியின் விதை நிலை இது. கோவலன் கண்ணகியை நலம் பாராட்டலிலும் அடிகள் இதனைத் தந்து, தன் கதை கூறு நிலையில் மட்டுமன்றி, பாத்திரக் கூற்றின் உவமையிலும் இணைக்கின்றார். குறியாக் கட்டுரையின் பல் குறிப்பு நிலை யாக இதுகருதத்தக்கது. கண்ணகியின் நுதலை இறைவனின் மதி யாகவும், புருவங்களைக் காமனின் கரும்பு வில்லை இரண்டாக் கியதாகவும், இடையை இந்திரனின் வச்சிராயுதமாகவும், கண்களை முருகனின் வேலாகவும் சிறப்பிக்கின்றான். கோவலனின் காமமயக்கத்தின் காதலுரையிலமைந்த இக் கடவுளொப்புமை, பிற பல மாந்தரின் மயக் கற்ற நிலையிலும் ஆசிரியரால் பொருத்திக் காட்டப் படுவதும் நினைத்தற்குரியது. தெய்வமுற்ற சாலினி கொங்கச் செல்வி குடமலையாட்டி (12:1-47) எனக் கொற்றவையாகக் காட்டுகிறாள், இதனை

அரும்பதவுரையாசிரியர், 'மேற்பட்டு இவளைத் தெய்வமாகக் கொண்டாடுமிடம் கூறினபடியாலே இவள் துர்க்கையாகவே பிறந்தா ளென்றவாறு' எனக் கூறல் இங்குச் சுட்டத்தக்கது. அன்றியும், குன்றக் குறவர் 'வள்ளி போல்வீர்' (24: 1—3) எனலும் இங்குக்குறிப்புப் பொருள் தரும் நிலையில் இணைத்தே நினைத்தற் குரியது.

கண்ணகி யளவு தெய்வச்சார்புவமைகள் வராதபோதும் கோவலனுக்கும் சில அமைகின்றன. தனித்து அமைவதோடு, கண்ணகியுடனிணைந்த நிலையிலும் அமைகின்றன. இவ்வுவமை களிலும் சில குறிப்பு தொக்கு நிற்கின்றன. கோவலனை அறிமுகப்படுத்தும்போதுகண்ணகிக்கமைந்ததுபோன்றேதெய்வச் சார்புவமை பொருந்துகின்றது. 'கண்டேத்தும் செவ்வேள்' (1:38) என்பதால் முருகன் உவமையாதல் வெளிப்படை. இதனால் இருமனைவியர் நிலை முன் குறிக்கப்பட்டதாகக் கருத லாம். அன்றியும்இதற்கு இணையாகக் கண்ணகியை வள்ளி எனக் குறவர் சுட்டலும் எண்ணத்தக்கது.

முருகவேளும், காமவேளும்இப்பெயரால்குறிக்கப்பட்டதால், காமன் எனவும் கொண்டு குறிப்புக்காணக்கூடும். அன்றியும் பிறி திடங்களிலும் காமன் சார்பு கோவலனுக்குக் கண்ணகியுடன் அமைகின்றது. மனையறம்படுத்த காதை முடிவில், 'காமர் மனைவியெனக் கைகலந்து' (2: வெ) என அடிகள் உரைப்பார். மேலும் மதுரைச்செல் வழியில் வம்பப்பரத்தை வறுமொழி யாளன் கூற்றிலும் இதனையே அவர் பண்புக்கேற்ப, 'காமனுந் தேவியும் போலுமீங்கிவர் ஆர்' (10:221-222) என இணைப் பார். புராணப்படி, காமன் உடலிழத்தலும் உருவிழத்தலும் வருவதால், கோவலனின் மரணம் முன்குறிக்கப்படுகின்றது; ரதி புலம்பல் கண்ணகி 'எங்கணா' என அரற்றலில் இணைகின்றது. அன்றியும் காமன் கலையிலாளன் (10:28) என சரீரமில்லாதவ னாகக் குறிப்பிடுவது, கலை என்பது ஆடையெனவும் பொருட் படலால் கோவலனின் நிமித்தக் கனவில் 'கூறை கோட்பட்டு' (15:99) அமைதலாக விரிகின்றது.

கோவல கண்ணகியரை ஆயமாதர் கண்ணனாகவும் நப்பின்னையாகவும் காண்பதிலும் கடவுட்டொடர் புவமை யமைகின்றது.

ஆயர் பாடியி னசோதைபெற் றெடுத்த
பூவைப் புதுமலர் வண்ணன் கொல்லோ
நல்லமு துண்ணு நம்பி யீங்குப்

பல்வளைத் தோளியும் பண்டுநங் குலத்துத்
தொழுநை யாற்றினுட் டுமேணி வண்ணனை
விழுமந் தீர்த்த விளக்குக் கொல்லென... (16:46-51)

காப்பிய மெங்கும் உட்குறிப்போடு கவிஞர் உவமைகளைக் கொண்டு செல்லல் தெரிகின்றது.

இறைச்சார்புடை யுவமைகள் மட்டுமன்றி இன்னும் பிறபல வுவமைகளும் குறிப்புத் தேர்ச்சிக்கு இடம் வழங்குகின்றன. காப்பிய ஆரம்பத்தில் இதற்குக் களன் மிகுதியாக அமைகின்றது. வணிக மனப்பான்மையும் ஐம்புல வுணர்வும் கொண்ட கோவலனின் பாராட்டுரை அதனை மீறிய சில குறிப்புகளைக் கண்ணகி கொண்ட உவமை உருவகச் சுட்டுகளில் தருகின்றது.

மாசறு பொன்னே வலம்புரி முத்தே
காசறு விரையே கரும்பே தேனே
அரும்பெறற் பாவா யாருயிர் மருந்தே
பெருங்குடி வணிகன் பெருமட மகளே
மலையிடைப் பிறவா மணியே யென்கோ
அலையிடைப் பிறவா வமிழ்தே யென்கோ
யாழிடைப் பிறவா விசையே யென்கோ
(2: 73—79)

என்பதில் மாசறு பொன் என்றதால், சுடச் சுட, மாசு நீங்கப் பெறும் பொன்னின் பாங்கு அமைந்து, அவ்வாறே இப்பெண்ணும் பிரிவாலும் துயராலும் துன்பமுற்று வெம்மையுறுவாள்; பின்பு ஒளிருவாள் என்பது வெளிப்படுகின்றது. கண்ணகியை 'அரும் பெறற் பாவை' என்றது பல் குறிப்புக் கொள்வது. கோவலனே, 'கொலைக் களப் பிரிவில் அவளை மீண்டும் 'நாணின் பாவாய்' (16:90) என அழைக்கின்றான். மேலும் தெய்வமுற்ற சாலினி தென்றமிழ்ப் பாவை (12 : 48) என நவில்கின்றாள். பாவை, கொற்றவைக்கு ஏற்புடைய பெயர். அன்றியும் இது திருமகளுக்கும் ஏற்புடையதாக அமைவதைப் பதினோராடலுளொன்றான பாவையாடல் காட்டும்.

செருவெங் கோல மவுணர் நீங்கத்
திருவின் செய்யோ ளாடிய பாவையும் [6 : 60-61]

அவுணர் மோகித்து வீழும்படி, கொல்லிப் பாவை வடிவாய்ச் செய்யோ ளாடியது, மதுரை நகரத்தா ரெல்லாருந் தாமயங்கிய (19 : 16) கண்ணகியின் ஊர் சூழ்வரியை நினைப்பூட்டும்.

பூம்புகார் நகரத்துப் பாவை மன்றம் பற்றிய எண்ணமும் முரண் நிலையில் பிறிதோர் குறிப்பு வழங்க வல்லது.

> அரசு கோல் கோடினு மறங்கூ றவையத்
> துரைநூல் கோடி யொருதிறம் பற்றினும்
> நாவொடு நவிலாது நவைநீ ருகுத்துப்
> பாவை நின்றழூஉம் பாவை மன்றமும் [5 : 135-138]

அறம் பிழைத்த போதுஅழுதுமட்டும் நின்றுசெயற்படாதமைந்த பாவை மன்றப் பாவை போலல்லாது, செயற்பட்டு வழக் குரைத்து அரசனுக்கு அறம் கெட்டதை உணர்த்திய கண்ணகி, அரும்பெறற் பாவை யாதல் இங்கே கோவலனுரையில் குறிக்கப் பட்டு விடுகின்றது.

கண்ணகியை ஆருயிர் மருந்து எனவும், அலையிடைப் பிறவா அமிழ்து எனவும் ஒரே கருத்தை இருமுறை இருவிதமாகக் கூறிக் குறிப்பாக அவளியல்பை வலியுறுத்துகின்றான் கோவலன். அவன் பிறப்பு வினையறுத்து மாண்டபோது அவள் தழுவல் அவனுக்கு இழந்த உயிரை மீண்டளித்தலால் அவள் அவனுக்கு அமிழ்தாகின்றாள் ; அன்றியும் நல்லுயிராக அமைந்த அவனுக்கு துயர்களைந்த (16:88) உயிர் மருந்தாக அவளே அமைகின்றாள்.

ஒளியுடை மணியாகக் கோவலனால் சுட்டப் பெற்ற மடந்தை, சாலினியாலும்

> ஒருமா மணியா யுலகிற் கோங்கிய
> திருமா மணி [12 : 49-50]

எனச் சிறப்பிக்கப்படுகிறாள். சிலம்பின் கண் சிதைப்பட்டுக் கிடந்த நன்மணிகள் போன்று ஒளி வெளிப்படாது அமைந்த கண்ணகியின் முன்நிலை, வழக்குரையிலேயே வெளிப்படுகின்றது. சிலம்பு உடைந்த பின்பு மட்டுமேமணி வெளிப்போந்து, மன்னன் வாய் முதல் தெறித்தது போன்று, கணவன் இழப்பே, இறப்பே கண்ணகியின் வாழ்வை முறித்து, உடைத்து அவள் தெய்வ இயல்பை வெளி கொணர்கின்றது. மறம் அழிக்கும் அறத் தெய் வமாக அவள் ஒளி பெறுகின்றாள்.

யாழிடைப் பிறவா இசை யென்பதையும் இந் நிலையில் பொருத்திக் குறிப்புக் காணலாம். இசை,புகழாக அமைகின்றது. இவள் தெய்வமாகிப் புகழ் பெறுவாள் என்பது சுட்டு. மேலும் காப்பிய முதற் காட்சியில் பன்முறை வான் விளக்காக, விண் மீனாகக் கண்ணகி காட்டப்படுவதும் சிந்திக்கத் தக்கது.

> தீதிலா வடமீனின் திறமிவ டிறமென்றும் [1:27]
> சாலி யொருமீன் றகையாளை [1:51]
> அங்க ணுலகி னருந்ததி யன்னாளை [1:63]

வானத்து விளக்கு, நிலவுலகிற்கும் ஒளி தரும் சிறப்பு நீணில விளக்கு (16:90) என்பதில் நிறைவுறுகின்றது.

கண்ணகிக்கும் மாதவிக்கும் வருகின்ற உவமையை ஒப்பு நோக்குவதிலும் குறிப்பு வெளிப்படலாம். ஆடற்கலைக்கு இன்றியமையா பாவங்கள் நிறைந்த மாதவியின் கண்களை மாமலர் நெடுங்கண் எனப் பன்முறை சுட்டுவார் அடிகள்; மாறாகக் கண்ணகிக்குப் பன்முறை கருங்கயல் அல்லது செங்கயல் நெடுங்கண் (4 : 53, 15 : 132, 16 : 94, 18 : 52, 19 : 73, 74) என்பதே உவமையாகின்றது. மலர் இயக்கமற்றது, தாவர உயிராகையால்; கயல் இயக்கமுடையது, விலங்குயிரானமை யால். எனவே கண்ணகிக்கு வரும்மதுரைச் செலவும், வழக்குரை யும் பற்றி இயக்கக் குறிப்புடைய உவமை வந்தது; முன்பு பேச்சற்று இயக்கமற்றிருந்த வாழ்வு, பின்பு இயக்க வாழ்வா கிறது. மாதவிக்கோ முன்பு ஆடல் இயக்க வாழ்விருந்தும் பின்பு துறவு பற்றி இயக்க மற்ற வாழ்வாகின்றது.

வழக்குரைச் சூழலில் மன்னன் கண்ணகிக்குப் பயன்படுத்தும் ஒப்புமைச் சொல்லும் குறிப்புத் தருகின்றது. கொடி போன்றவள் என்ற பொருள் பட்டு மன்னன் வினவிய 'யாரையோ நீ மடக் கொடியோய்' (20:43) என்பது அவள் கொடியவளாவதையும் காட்டுகின்றது. அவ்வாறே வாயிலோன் கூற்றில் ஒப்புமை யாக்கி மறுக்கப்பட்ட கொற்றவைக் காட்சியும் குறிப்பாக வருவதை முன்னுணர்த்தியது.

எடுத்துக்காட்டு: ஒரு கருத்து அல்லது பொருளை ஒப்புமையாற் விளக்க முற்படும் உவமை போல, கதையாலோ பிற மேற் கோளாலோ விளக்க முயலலாக எடுத்துக்காட்டு அமைகின்றது. இத்தகு எடுத்துக்காட்டுகளும், மேற்கண்ட உவமைகள் போல இயைபாகவோ எதிராகவோ குறிப்புத் தரக்கூடும். பண்பு, நிகழ்வு, சில உண்மைகள் போன்றன இதனால் குறிப்பிக்கப்படு கின்றன.

மதுரைப் புறஞ்சேரியிலிருந்து, சிலம்பு விற்க நகருள் புக நினைந்த கோவலனுக்குக் கவுந்தி கூறிய ஆறுதல் மொழியில், நளன், இராமன் ஆகியோர் அனுபவங்கள் எடுத்துக்காட்டு களாய் வருகின்றன. துன்பமுறுபவர்க்கு, அவரைவிட மிகுந்த துன்பமுற்றவரின் வாழ்வியலைக் கூறும்போது, தம் துன்பச் சுமை

இலகுவானதான தோற்றம் ஏற்படும் எனும் உளவியல் எண்ணச் சார்புடன் இவை கவுந்தியால் ஆளப்பெற்றிருக்கலாம். தந்தையின் கட்டளையைச் சிரமேற்கொண்டு காட்டிற்குச் சென்ற இராமன், இராவணன் காரணமாகச் சீதையை இழந்து துன்புற்றான். சூது காரணமாக நாடிழந்து மனைவியுடன் நாட்டை விட்டுப் போன நளன், காட்டில், கலியின் செயலால் மனைவியை விட்டுவிட்டு இரவில் நீங்குகின்றான். ஆயின் இவர் போலன்றி கோவலன் மனைவியைப் பிரியாது, இழக்காது அவளுடன் உடனுறைவு பெற்றான் என்பது இவ் எடுத்துக்காட்டில் கவுந்தி தரும் முடிவு.

> தாதை ஏவலின் மாதுடன் போகி
> காதலி நீங்கக் கடுந்துயர் உழந்தோன்
> வேத முதல்வற் பயந்தோன் என்பது
> நீ அறிந்திலையோ நெடுமொழி அன்றோ
> வல்லா டாயத்து மண்ணர சிழந்து
> மெல்லியல் தன்னுடன் வெங்கான் அடைந்தோன்
> காதலின் பிரிந்தோன் அல்லன் காதலி
> தீதொடு படூஉம் சிறுமையள் அல்லள்
> அடவிக் கானத்து ஆயிழை தன்னை
> இடையிருள் யாமத்து இட்டு நீங்கியது
> வல்வினை அன்றோ மடந்தைதன் பிழைஎனச்
> சொல்லலும் உண்டோ சொல்லா யோ நீ
> அனையையும் அல்லை ஆயிழை தன்னொடு
> பிரியா வாழ்க்கை பெற்றனை யன்றே
> (14:45-58)

நகர் நீங்கிய அவர்க்கு மாறாக, நகர் புகும் கோவலன் இச்சொற்கள் கேட்கின்றான். கண்ணகியோடுடனுறைவு பெறினும் அவன் மாதவியைப் பிரிந்தவன் என்பதால், கவுந்தி கருதாதே அக் குறிப்பு அமைந்து விடுகின்றது எனலாம். அன்றியும் 'வல்வினை அன்றோ, மடந்தைதன் பிழை எனச் சொல்லலும் உண்டோ' என்பதால், கோசிகன் தந்த மடலால் தான் தீதிலள் என மாதவி பற்றி அவன் உணர்ந்தமையும் இணைகின்றது. தாதை ஏவலால் ராமன் செல்ல, தான் அத்தகு ஏவலெதுவுமின்றி வந்ததில் முரண் குறிப்பமைகின்றது. இறைவனுக்கே துன்பமும் பிரிவும் வரும் என்பதால் இவனும் அவையுறுவான் என்பது குறிப்பாகச் சுட்டப்பெறுகின்றது. அவர்களைப் போல் இவன் மனைவியை நீங்காதவன் என்பதாலேயே மனைவியை நீங்குவான் என்பது

சுட்டுறுகின்றது. நளன் மண்ணரசிழத்தல் என்பதால், இவன் இவ்வுலக வாழ்வை நீங்குதலும் குறிப்பாகும்.

அடைக்கலக் காதையில் கவுந்தி எடுத்துக் காட்டும் குரங்குக் கை வானவன் கதையும் இத்தகு குறிப்புத் தாங்கியது முன் சுட்டப்பெற்றது. வருவதுணராதே அதனை உணர்த்திய இந் நிலை பற்றிப் போலும், 'பவம் தரு பாசம் கவுந்தி கெடுக' (10:211) என மாதவர் உரைத்தனர்.

கண்ணகியின் வழக்குரை, புகார்ச்சிறப்பின் எடுத்துக்காட்டாகத் தரும் சிபி, மனுநீதிச் சோழன் கதைகளும், அத்தகு உடலிழப்பு உயிரிழப்பு மன்னனுக்கு வருமென்பதை முன்னுணர்த்துகின்றன. அவள் எடுத்துக்காட்டும் கற்புடைப் பெண்டிர் கதையும் முன்கண்ட வண்ணம் பல்குறிப்புடையன.

வேற்றொருவன்
நீணோக்கங் கண்டு நிறைமதி வாண்முகத்தைத்
தானோர் குரக்குமுக மாகென்று போன
கொழுநன் வரவே குரக்குமுக நீத்த
பழுமணி யல்குற்பூம் பாவை

(21:19-23)

எனும் எடுத்துக்காட்டு, குறிப்பாக மாதவியின் நிலை உணர்த்தலாம். கணவன் பிரிந்ததால், ஆடல் மகளென்ற நிலையில் பாதுகாப்பின்றியமைந்த அவள் துறவு மேற்கொண்ட நிலையாக இது அமையலாம். ஏதிலாரின் ஏச்சும் பேச்சும் அவளைத் துறவு நோக்கிச் செலுத்தியது, வேற்றொருவன் நீணோக்கம் என்பதில் குறிப்புப் பெறலாம்.

காதலன் றன்வீவுங் காதலிநீ பட்டதூஉம்
ஏதிலார் தாங்கூறு மேச்சுரையுங் கேட்டேங்கிப்
போதியின்கீழ் மாதவர்முன் புண்ணியத்தா னம்புரிந்த
மாதவி தன்றுறவுங் கேட்டாயோ தோழீ
மணிமே கலைதுறவுங் கேட்டாயோ தோழீ

(29:7)

வருணனை : உவமையாகவோ எடுத்துக் காட்டாகவோ வராது, வருணனையாக அமையும் பகுதிகளும் சில பல குறிப்புகள் வழங்கலாம். தற்குறிப்பேற்றம் போன்று வெளிப்படையாகத் தராது, வெறும் காட்சியால் கவிஞர் குறிப்பு வழங்குகின்றார் எனலாம். பொருள், இடம், காலம் போன்றவற்றின் வருணனைகளில் இத்தகு குறிப்புத் தேர முடியும். காப்பியம்

வருணனையை இன்றியமையாக் கூறாகக் கொண்டிருத்தல் புனைவு நிலையில் மட்டுமன்றிக் குறிப்பு நிலையிலும் முதன்மை பெறுகின்றது. ஒரு பொருளைக் கவிஞன் வருணனையில் கை யாளும் போது, அதன் வருணனையமைப்பு நிலையோ, பயிற்சி யோ, பயிலும் சூழலோ, அதற்கு இத்தகு குறிப்பொன்றை ஏற்றிச் சுவைக்க இடமளிக்கின்றது. கடலாடு காதை யீற்றில், கானல் வரியின் திருப்பத்திற்கு முன்பு ஒரு வண்டுக் காட்சியை அமைக்கின்றார் அடிகள். தாழை மடலில் தங்கிய வண்டு, மாலை வந்ததால் அங்கேயே தங்கித் துயின்று விடுகின்றது; விடியலின் சூரிய உதயம் அது துயில் நீங்கி எழுந்து மீண்டும் தேன்தேரும் சூழலை அளிக்கின்றது.

> வேலை மடல்தாழை உட்பொதிந்த வெண்தோட்டு
> மாலைத் துயின்ற மணிவண்டு-காலைக்
> களிநறவம் தாதூதத் தோன்றிற்றே காமர்
> தெளிநிற வெங்கதிரோன் தேர் (6: வெ)

இங்கு, கடற்கரைக் காட்சியும் வண்டின் செயலுமே பொருந் தினும் சூழலால் குறிப்புக் காண முடிகின்றது. மாதவியாகிய மடல் தாழையுள், கலை நறுமணம் பற்றி, மாலை வாங்கி உடனுறையப் பெற்ற கோவலனாகிய வண்டு, தொடர்ந்து வரும் விடியலில் மலர்ச்சிறை நீங்கி எழுந்து, மீண்டும் கண்ணகியை அடைவான் என்பது அந்நிகழ்வின் முன்பே குறிப்பிக்கப் பெறு கின்றது. கோவலனை வண்டு எனக் கொளற்கு,

> மாதரார் கண்ணும் மதிநிழல்நீர் இணைகொண்டு
> மலர்ந்த நீலப்
> போதும் அறியாது வண்டு ஊசலாடும் புகாரே
> எம் ஊர் (7:6)

எனும் கானல்வரிப் பகுதியும் உதவுகின்றது. மாதவிக்கும், கண்ணகிக்கும் இடையே வேறுபடுத்தித் தெரிந்து, தேர்ந்து கொள்ள முடியாது அலைக்கழியும் தன் மனத்தைக் கோவலனின் இச் சார்த்துவரிப் பாடலில் குறிப்பாகத் தெரிய முடிகிறது.

பொருள் வருணனை போன்றே இடவருணனையும் குறிப்பு நல்குகின்றது. காப்பியப் பின்புலனான களனை, இவ் இட வருணனையால் தரும் புனைவுக் கூற்றுக்கு மேல் அமையும் விளை வாக இவ்வுத்தி பொருந்துகின்றது. கண்ணகியின் நாட்டு வாழ் வையும் காட்டு வாழ்வையும் காதைத் தலைப்புகள் சுட்டுவ துடன், அக்காதைகளின் உள்வரும் நில வருணனைகளும் தரு

கின்றன என்பது தெளிவு. அன்றியும் முக்காண்டமும் தரும் நகரங்களின் வருணனையிலும் பின்னிலை குறிப்பாகத் தொனிக்கின்றது. கண்ணகி வாழ்வுடன் சார்த்தியும் கருத வாய்ப்பமைகின்றது. எச் சூழலிலும் மாறாத, நிலையான வாழ்வினளாகப் புகாரில் கண்ணகி அமைதலைப் புகார் நகரின் 'நடுக்கு இன்றி நிலைஇய' தன்மை உணர்த்துகின்றது போலும்.

ஆங்கு
பொதியி லாயினும் இமய மாயினும்
பதியெழு வறியாப் பழங்குடி கெழீஇய
பொது அறு சிறப்பிற் புகாரே ஆயினும்
நடுக்கின்றி நிலைஇய என்ப தல்லதை
ஒடுக்கம் கூறார் உயர்ந்தோர் உண்மையின்
முடித்த கேள்வி முழுதுணர்ந் தோரே

(1:13—19)

இதற்கு மாறாக, மதுரையின் நிலையாமையையும், எரியுண்ணப் பட்ட அழிவையும், கண்ணகியின் இல்வாழ்வின் அழிவையும், வெம்மையையும் அலமரலையும் கூடக் குறிப்பாக இணைத்துக் கொள்ள முடியும்.

மதுரையின் வருணனையை ஒரு முழுக் காதையில் காட்டி, அதனைக் கோவலன் காணும் காட்சியாகக் கவிஞர் அமைப்பதும் இங்குக் கருதத்தக்கது. வீழும் தலைவன் உயர்வை முன் குறிப்பது போல அழியப் போகும் நகரின் முழு அழகையும் விளக்கமாக, விரிவாக வருணித்து, அதன் மக்கட் சிறப்பும், பொருட் பெருக்கும், செல்வ வளமும் காட்டி, அது அழியும்என்பதைக் குறிப்பாகக் காட்டினார். தீதுதீர் மதுரை தீயில் தீர்வதும், அதில் கோவலனின் தீவினை தீர்வதும் மாறாக வாடா வஞ்சியில் (25:180) கண்ணகி நிலைத்த புகழ் எய்துதலும் சுட்டத் தக்கது. நடுக்கின்றி நிலை இயதாகக் கூறப்பட்ட புகார், கடல் கொள்ளப்பட்டு அழிவுற்றதனை மணிமேகலை காட்டுவதும் சிந்திக்கத்தக்கது.

முன்சுட்டியது போன்று, மருதம்—நெய்தல்—பாலை—முல்லை—குறிஞ்சி என்ற முறையில் சிலம்பில் ஐவகைத் திணை நிலங்களையும் அடிகள் தந்து, அவற்றின் உரிக்குறிப்பையும் மரபோடு பொருத்தியும் மாறுபடுத்தியும் தருகின்றார். புகாரின் மருத வளத்தில் தொடங்கித் தீம்புனற் கடவுள் இந்திரனின் விழவு வரைப் பரத்தமைப் பண்பினனாக, மருதப் பிரிவினனாக, கோவலன் அமைகின்றான்; கடலும் கானலும் மாதவியின் இரங்கற் பிரிவுக்கு முன்னோடிக் குறிப்பாகின்றன. வேட்டுவ வாழ்வின் பாலைக் காட்சி, உடன்போக்கு வகையின் மரபு

மாறிய பிரிவுக் குறிப்பானது. ஆயர்பாடியினிருக்கை, பொருட் செயலில் பிரிந்த கணவனையும் அவன் வரவு நோக்கியிருக்கும் மனைவியையும் கோவல கண்ணகியரில் தருகின்றது. தொடர்ந்து வரும் குறிஞ்சி, காதலர்ப் புணர்வாக வன்றிப் பிரிந்தவர் மறுமையில் இணையும் இறைமைக் குறிப்பாகின்றது.

வானவரும் நெடுமாரி மலர் பொழிந்து
குன்றவரும் கண்டு நிற்பக் கொழுநனொடு கொண்டு
போயினார்
இவள் போலும் நம்குலக்கோர் இருந்தெய்வ
மில்லை யாதலின்
(24:18—10)

முதற்பொருளின் ஒரு கூறான நிலக்களன் தந்த குறிப்புப் போன்றே அதன் பிறிதொரு கூறான கால வருணனையும் சில சிந்தனைகளைக் குறிப்பாக வழங்குகின்றது. பெரும் பொழுதும் சிறு பொழுதும் இந்நிலைக்கு அடிகளால் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. நிலையற்றதும், கழிந்தால் மீண்டும் வராததுமான காலம், மாறி வரும் மனித வாழ்வைக் குறித்து நிற்பதுண்டு. காப்பியத்தின் சில காதைத் தொடக்கங்கள் காட்டும் காலைச் சிறு பொழுதின் உதயங்கள் வாழ்வின் அத்தியாயங்களின் தோற்றுவாயாகவும், மாலைச் சிறு பொழுதின் அஸ்தமனங்கள், அவ்வாறே வாழ்வின் சில பகுதிகளின் முடிவாகவும் அமைகின்றன.

அந்திமாலை சிறப்புச் செய் காதை, மாலைக் காட்சி வருணனையில் தொடக்கம் கொண்டு கண்ணகி வாழ்வின் முதல் அஸ்தமனத்தைச் சுட்டுகின்றது. கடலாட்டுக் காணல் கானல் வரியில் முடிந்த மாலைப்பொழுது மாதவி வாழ்வின் முழு முடிவாகவே தென்படுகிறது.

மாலை வாரா ராயினு மாணிழை
காலை காண்குவம் (8: 115—116)

எனும் அவள் எதிர் பார்ப்பு நிறைவேறாதே போய்விடுகின்றது. காதைப் பெயருக்கு ஏற்ப வேனில் தொடங்கி விடுகின்றது. இன்பம் நிறைந்த இளவேனிலாக அன்றி, மீளாப் பிரிவால் துன்பம் உழக்கும் முதுவேனிலாக அமைகிறது.

கண்ணகிக்கு ஏற்பட்ட பன்னீராண்டுப் பிரிவை, அல்லது மாதவி இன்புற்ற பன்னீராண்டு இணைவை நீண்டகால இடைவெளியைக் கவிஞர், அந்திமாலையின் அஸ்தமனத்திற்கும், இந்திர விழவூரெடுத்த காதையின் விடியலுக்கும் இடையில்,

இடைவெளியின்றிக் கடக்கின்றார். இவ்இந்திரவிழவே, கோவலன் மாதவியைப் பிரிந்து மீண்டும் கண்ணகி பால் வர ஏதுவாக அமைந்ததால், அக் காதைத் தொடக்கக் கதிர் எழுச்சி, கண்ணகி வாழ்வில் கோவலன் மீண்டு வரலால் தோன்றும் புதுப் பகலுக்கு முன்னோடியான முன் குறிப்பு ஆகின்றது.

மீண்டும் நாடுகாண் காதைத் தொடக்கம் தரும் வைகறைக் காட்சி வாழ்வின் திருப்பத்தைக் குறிக்கின்றது.

வான் கண் விழியா வைகறை யாமத்து
மீன்றிகழ் விசும்பின் வெண்பதி நீங்க
காரிரு ணின்ற கடை நாட் கங்குல் (10: 1—3)

ஒளி நிறைந்த, தெளிவான, விளக்கமான காலை காட்சி யன்று இவ்வருணனையில் அமைவது. புகாரின் இல்லற வாழ்வினின்று நீங்கி, மதுரைப் பயண வாழ்வுக்கு நேராகத் திசை திரும்பிய காலையின் இவ்விடியா நிலை, வாழ்நிலைக்கும் குறிப்பு வழங்குகிறது. வான்கண் விழியா என்றதால் முழுமையாக, சரியாக விடியாத, ஒரு முழுப்பகலான நிறை வாழ்வு எய்த இயலாத முற்குறிப்பு அமைகின்றது. முன் காதையின் இறுதியும் இதனை இருமுறை தந்து வலியுறுத்துகின்றது.

வினைகடை கூட்டவியங் கொண்டான் கங்குற்
கனைசுடா கால்சீயா முன் (9:78-79, வெ. 3-4)

இவ் விடியாத குரலின் நீட்சியை வெப்பத்திற்கு வருந்தி, பகலில் செல்லாது இரவில் வழிப்படும் மூவர் செலவிலும்கூடக் குறிப்பாக காணலாம். நிலவில் வழிப்பட்டலால் நில்லா வாழ்வு அமைந்து, தேய்ந்து வளரும் நிலா வாழ்வாகின்றது.

கடுங்கதிர் வேனில் இக்காரிகை பொறாஅள்
பகலொளி தன்னினும் பல்லுயி ரோம்பும்
நிலவொளி விளக்கு னீளிடை மருங்கின்
இரவிடைக் கழிதற் கேத மில்லென (13:3:11-13)

முன்னாள் முறைமையி னிருந்தவ முதல் வியொடு
பின்னையு மல்லிடைப் பெயர்ந்தனர் (13:135-136)

காலம் பின்புலம், காப்பிய நிகழ்வைத் தெளிவாக்க உதவுகின்றது. கண்ணகிக்குச் சுடுகாடாக அமைந்த மதுரைக்கு வரும் காலம் பெரும்பொழுது நிலையில் வேனிலாக அமைந்தது; மாதவிக்கு பிரிவால் வேனிலும் கண்ணகிக்குப் பொழுதால் வேனிலும் என இதனை இணைத்துப் பொருத்தம் காணலாம்.

வேனில் ஆகையால் இவர்கள் வரும் காலம் செவ்வியதல்ல என்ற தொனி மாங்காட்டு மறையோன் கூற்றில் அமைகிறது. இவர்கள் வாழ்வின் இக்கால கட்டம் செவ்வியதல்ல எனும் குறிப்பு இங்குப் புலப்படுகின்றது.

கோத்தொழி லாளரொடு கொற்றவன் கோடி
வேத்திய லிழந்த வியனிலம் போல
வேனலங் கிழவனொடு வெங்கதிர் வேந்தன்
தானலந் திருகத் தன்மையிற் குன்றி
முல்லையுங் குறிஞ்சியு முறைமையிற் றிரிந்து
நல்லியல் பிழந்து நடுங்குதுய ருறுத்துப்
பாலை யென்பதோர் படிவங் கொள்ளும்
காலை யெய்தினிர் [11:60-66]

அரசனும் ஏவலரும் கோல்கோடுவர்; வேந்தன் நலம் வேறுபடுவான்; துயருறும் எனும் எண்ணங்களும் இப்பொழுது வருணனையால் கிடைக்கின்றன. அன்றியும் முன்சுட்டிய வண்ணம் கண்ணகியின் புணர்தல் வாழ்வும், இருத்தல் வாழ்வும், வெறுமையான பாலையாகத் திரியும் நிலையும் இணைகின்றன.

காப்பியத்தின் தொடர்ந்து வரும் பகுதிகளும் சில காலை மாலைகளைச் சுட்டியபோதும், தொடக்கக் காதைகளின் (4:3) வருணனை விளக்கங்கள் இன்றி அமைந்து, வாழ்வின் விடியல் அத்தமனக் குறிப்பின்மையை உணர்த்துகின்றன. கண்ணகி கோவலனின் இப்பின் வாழ்வை, அதனால் ஒரு நாளாகவே கணித்து விடமுடியும். வான்கண்விரியக வைகறையில் புகார் நீங்கி, விடியற்காலையில் பாண்டி நாட்டில் புகுகின்றனர்.

வைகறை யாமத்து வாரணங் கழிந்து
வெய்யவன் குணதிசை விளங்கித்தோன்ற

முழுமையான காலைப் பொழுதின் வரவு ஊர்காண் காதையின் தொடக்கத்தில் அமைகின்றது.

புறஞ்சிறைப் பொழிலும் பிறங்குநீர்ப் பண்ணையும்
இறங்குகதிர்க் கழனியும் புள்ளெழுந் தார்ப்ப
புலரி வைகறைப் பொய்கைத் தாமரை
மலர்பொதி யவிழ்த்த வுலகுதொழு மண்டிலம்
வேந்துதலை பனிப்ப வேந்துவாட் செழியன்
ஓங்குயர் கூட லூர்துயி லெடுப்ப...
காலை முரசங் கனைகுர லியம்ப... (14: 1-6, 14

நாள் விடிந்து காலை தோன்றியும், வாழ்வு விடியாத நிலையே முரண் நிலையில் குறிப்பாக வெளிப்படுகின்றது. அடுத்த விடியலால் ஆய்ச்சியர் குரவை தரும் காலைப் போதுக்கு முன் கோவலன் வாழ்வு முடிந்து விடுவதால் காலக்கழிவின் விடியல்கள் மட்டும் நிகழ, வாழ்வு ஒளிபெறாமையே பொருந்துகின்றது.

மாலை வெண்குடைப் பாண்டியன் கோயிலிற்
காலை முரசங் கனைகுர லியம்புமாகலின்
(17: 1:5-6)

தொடர்ந்து, வேனிலின் கொடுமையுடைய நண்பகல் வருகின்றது. விடியாது கழிந்து விட்ட கோவலன் வாழ்வு பற்றித் தனிமையுற்ற கண்ணகியின் வெம்மையே இப்பகலில் குறிக்கப் பெறுகின்றது. மாலைக்குரிய மயக்கம் நடுப்பகலிலே வருகின்றது.

நன்பகற் போதே நடுக்குநோய் கைம்மிகும்...
தஞ்சமோ தோழீ தலைவன் வரக்காணேன்
வஞ்சமோ வுண்டு மயங்குமென் னெஞ்சன்றே
(18:16: 20-21)

காய்கதிர்ச் செல்வனுடன் உரையாடிய உச்சிப் போதின் கழிவு, கணவன் உடலைக் காணும் மாலையின் இருளில் மறைகின்றது. வாழ்வின் அஸ்தமனம் இது. வாழ்ந்து முடிக்காத வாழ்வின் திடீர் முடிவு இருளாக நீடிக்கிறது.

மல்லன்மா ஞால மிருளூட்டி மாமலை மேற்
செவ்வென் கதிர் சுருங்கிச் செங்கதிரோன்
சென்றொளிப்பப்
புல்லென் மருண்மாலைப் பூங்கொடியாள் பூசலிட
ஒல்லென் னொலி படைத்த தூர்
வண்டா ரிருங்குஞ்சி மாலைதன் வார்குழன்மேற்
கொண்டா டழீஇக் கொழுநன்பாற் காலைவாய்ப்
புண்டாழ் குருதி புறஞ்சோர மாலைவாய்க்
கண்டா ளவன்றன்னைக் காணாக் கடுந்துயரம்
(19:31-38)

தொடர்ந்த இரவில் மின்னலாக வழக்குரை அமையினும் பதினான்கு நாளெல்லையில் அமரர் சூழக் கணவனைப் பெறுவது வரை இரவு தொடர்கின்றன எனக் குறிப்புக் கொள்ளலாம்.

கீழ்த்திசை வாயிற் கணவனொடு புகுந்தேன்
மேற்றிசை வாயில் வறியேன் பெயர்கென
இரவும் பகலு மயங்கினள் கையற்று (23:182-184)

என்பதும் இவ்வெண்ணங்களைக் கொள்ளும் தெளிவு வழங்குகின்றது. மதுரை வாழ்வு கிழக்கிலிருந்து மேற்கில் கதிரவன் செல்லும் ஒரு நாள் பொழுதாகி முடிவதுடன், தொடரும் பயணத்தில் காலக் குறிப்பு-கழிவு தேவைப்படாதமைகின்றது. கவிஞர் காலவுணர்வுடன் காப்பியத்தைப் படைத்து உத்தியமைத்துடன் காலத்தில் குறிப்பும் தந்து அமைகின்றார்.

பொருள், இடம், காலம் போன்றவற்றின் வருணனையில் கவிஞர் தந்த குறிப்புப் போன்று, உருவ வருணனையாலும் குறிப்புத் தருகின்றார். அழகிய உருவ வருணனை தரப்படும் போது, அந்நிலை இனி தொடராது, இறுதியலங்காரமாக அமைகின்றதோ எனத் தோன்றும் வண்ணம் அமைக்கப்படுகின்றது. கோவலன் உரையில் கண்ணகியின் கேசாதிபாத அழகை வருணித்துக் காட்டி, அது நிலையாது முடிந்ததைத் தொடர்ந்து வரும் காப்பியச் செய்திகளால் உணர்த்தியதுபோன்று, மாதவிக்குத் தரும் வருணனை பாதாதி கேசமாகி, ஆசிரியர் கூற்றிலேயே வெளிப்படுகின்றது. இந்திரவிழவுக்குப் பின் ஊடியவனை உணர்த்த அணிந்த இக்கோலம் (6:75-110) முழுமையாகப் பயன்படாது, மீண்டும் கோலம் கொள்ளும் தேவை ஏற்படாது அமைந்து விடுகின்றது. உடனுறைவில் அழகால் கவரப்பட்ட அவன் உள்ளம், பிரிவில் அடக்கமும், அமைதியுமே விரும்புவதாக அமைந்து, இருவரும் அழகுபடுத்திக் கொள்ளத் தேவையில்லாச் சூழலையும் குறித்தது. வீழ்வுக்கும், இழப்புக்கு முன் பண்புயர்வு கூறல் போல அழிவுக்கு முன் முழுப்பெருமை காட்டப்படுவதாக இதுவும் பொருந்துகின்றது.

நிகழ்வுக் குறிப்பு: சொல்லும், தொடரும், உவமையும், எடுத்துக் காட்டும், வருணனையும் எல்லாம் குறிப்புக்குக் களன் வழங்குதல் போல, காப்பியத்தில் வரும் பல நிகழ்வுகளும் உட்குறிப்புக் கொண்டு அமைகின்றன. கிளை நிகழ்வுகளாகவும், முதற்பார்வையில் மைய ஒழுக்குக்கு அப்பாற்பட்டனவாகவும் (digression, deiration) தோன்றும் இவை, வழங்கும் குறிப்பால் இணைந்து கலந்து அமைகின்றன. வரும் நிகழ்வுக்கு முன்னோடியாகவும், வருவதைக் குறிப்பாக உணர்த்தும் நிலையிலும் இவை பயன்படுகின்றன. செயல், விளக்கம், கனவு, நிமித்தம் போன்ற பல நிகழ்வு நிலையில் இத்தகு உத்தி வயப்படுகின்றன.

வம்பப் பரத்தை, வறுமொழியாளன் பற்றிய நிகழ்வு இந் நிலையில் குறிப்பிடத் தக்கது. வீட்டை விட்டு, வாழ்நகரை நீங்கிப் புறப்பட்டு வந்தவருக்கு, காவிரியைக் கடந்ததும் ஏற் பட்ட முதல் அனுபவமாக இது அமைகின்றது (10:214-245). தீய அனுபவமாகையால், முதற்கோணல் முற்றும் கோணல் என்ற நிலையில் வரும் தீமைகளுக்குக் குறிப்பான முன்னோடி யாகின்றது. மேலும், பழிச்சொல்லும், நடுக்கமும், சாபமும், அது கட்டுதலும், உய்திக் காலமும் எல்லாம் அமைவது, கோவல கண்ணகியின் மதுரை வாழ்விலும், அவன் முற்பிறப்பு வாழ்விலும் பொருந்தியும் இணைமை காட்டுகின்றன.

தீமொழி கேட்டுச் செவியகம் புதைத்துக்
காதலன் முன்னர்க் கண்ணகி நடுங்க...
கவுந்தி யிட்டது தவந்தரு சாபம்
கட்டிய தாதலிற் பட்டதை யறியார்...
நறுமலர் கோதையு நம்பியு நடுங்கி...
உய்திக் கால மூரையீ ரோவென...
பன்னிரு மதியம் படர்நோ யுழந்தபின்
முன்னை யுருவம் பெறுகவீங் கிவரென

(10:229-244)

மதுரையில், கள்வன் என இடுதேள் இட்டதால் ஏற்பட்ட கொலையால் கண்ணகி நடுங்குதலும், நீலியின் சாபத்தால் பதினான்கு நாட்கள் எல்லை நீங்கியே கோவலனை கண்ணகி அமரருருவில் பெறுவதும் குறிப்பாக முன்னுணர்த்தப் படுகின்றன எனலாம்.

பிறிதொருசெயற் குறிப்பு 'வலம் வருதல்' என்பதில் அமை கின்றது. வலமாகச் சுற்றி வருதல் என்பதுடன், சிலேடை யமைப்பின் சொற்குறிப்பால் வெற்றி கொள்ளுதல் என்பதும் உணர்த்தப்படுதல் ஒருபாலாக, முதலில் வலம் வருதல், மீண்டும் அச் செயலே செயற்கு முற்குறிப்பதாலும் கருதத் தக்கது. மதுரையை நெருங்கிய மூவரும், அதனை வலம் வந்து அமை கின்றனர்.

வானவ ருறையு மதுரை வலங்கொளத்
தானனி பெரிதுந் தகவுடைத் தென்றாங்
கருமிளை யுடுத்த வகழி சூழ்போகி...
புறஞ்சிறை மூதூர் புக்கனர் புரிந்தென்

(13:181—183,196)

தகவுடைத்து என்பது மறுதலையாகத் தகவில்லாக் கொலையும், இழப்பும், இறப்பும் சுட்டியது எனவும் நேரடியாக வினை தீர்த்து அமரருலகும் பிறப்பறுப்பும் அளித்தது எனவும் கொள்ளலாம். அன்றியும், ஊர்காண் காதையால் கோவலன் மீண்டும் நகரை வலம் வருவான் எனவும் ஊர்சூழ் வரியால் கண்ணகி மீண்டும் வலம் வருவாள் எனவும் குறிப்புக் காணக்கூடும். மதுரையை வெற்றி கொள்ளல் எனும் பாங்கிலும் கண்ணகியின் வலம் வரல் பொருந்தியதும் ஈண்டு சுட்டத்தக்கது.

மதுரை
வலமுறை மும்முறை வாரா வலமந்து
மட்டார் மறுகின் மணிமுலையை வட்டித்து
விட்டா ளெறிந்தாள் விளங்கிழையாள்
(21:43—46)

‘வலம்புரி முத்து’ எனக் கோவலன் பாராட்டியது, வெற்றி புரிந்த பெண் என்ற நிலையில் இங்கு நிறைவுறுகின்றது எனலாம்.

வலம்படு தானை மன்னவன் தன்னைச்
சிலம்பின் வென்றனள் சேயிழை
(27:72—73)

கொங்கையாற் கூடற் பதிசிதைத்துக் கோவேந்தைச்
செஞ்சிலம்பால் வென்றாளைப் பாடுதும்
வம்மெல்லாம்
(29:11 3—4)

என இது பன்முறை பாராட்டிச் சுட்டப்படலும் இணைத்தே நினைக்கத் தக்கது.

முன்நிகழ்வு ஒன்று பின் நிகழ்வுக்கு அறிகுறியாகிப் பாத்திரச் செயற்பாட்டுக்கு உதவல் காணப்படுகின்றது. இதனை நிகழ்ச்சிக் குறிப்பின் ஒரு வகையாகக் கருதலாம். கற்போருக்கு மட்டு மன்றிக் காப்பிய மாந்தனுக்கும் பயன்படுவதால் தனித்தன்மை கொள்கின்றது. மதுரைப் பெருவழி குறித்து மாங்காட்டு மறை யோன் கூறும்போது கவர்த்த வழிகளுள் இடைவழியில், ‘உண்டு ஓர் ஆர் அருர்த்தெய்வம்’(11:144)என்றதால், பின்பு, கோவலன் பாய்கலைப் பாவை மந்திரத்தால், வசந்தமாலை வடிவில் வந்த வன சாரிணியை அறிய முடிந்தது (11:171—200)

வேட்டுவ வரி, தெய்வமுற்ற சாலினி, கண்ணகியைப் போற்றிய உரையைத் தருவதில், பண்புவளர்ச்சியும் முதிர்ச்சியும் பற்றிய முற்குறிப்பு அமைகின்றது (12:46—50). கண்ணகியின்

உலகம் போற்றும் பின்னிலை பற்றியறிவித்த இம் முன்னிகழ்வின் மொழிகள், அப்போது கண்ணகிக்குப் பேதுறவாகத் தோன்றினும் பின்பு அதுவே உண்மையாகின்றது.

நனவின் இந்நிகழ்வுகள் போலக் கனவின் நிகழ்வுகளும் குறிப்பு வழங்குகின்றன. பின்வருவதை முன்குறிக்கும் உத்தியாக இவை அமைந்தமை முன்பே சுட்டப்பெற்றன. நிகழ்வுக் கனவும் நிமித்தக் கனவுமாகக் காப்பியத்தில் அமையும் மூன்று கனவுகளும் பின்னிகழ்வுகளை ஓரளவு குறிப்பாகத் தருவனவாம். மூன்றும் வரும் தீமையை முன் சுட்டுவதைக் கண்டோர் உணருகின்றனர்.

> கடுக்கும் என் நெஞ்சம் கனவினால்
> (9:45)
>
> கனவு கண்டேன் கடிதீங் குறும்
> (15:106)
>
> வருவதோர் துன்பமுண்டு மன்னவற்கியா முரைத்தும்
> (20:12)

எனக் கண்ணகி, கோவலன், பாண்டிமாதேவி இதனை முறையே நவில்கின்றனர்.

கனவு போன்றே நிமித்தச் சார்புடைய நிகழ்வுகளும், முன் கண்ட வண்ணம் வருவதைக் குறிப்பாக குறிக்கின்றன. இந்திர விழாவின் நிகழ்வுக் களம் தொடர்ந்து மாதவிக்குப் பிரிவையும் கண்ணகிக்கு இணைவையும் தருமென்பது கண் வலத்தும் இடத்தும் துடிக்கும் நிமித்தத்தால் முன் குறிக்கப் பெறுகின்றது.

> உள்ளக நறுந்தா துறைப்ப மீதழிந்து
> கள்ளுக நடுங்குங் கழுநீர் போலக்
> கண்ணகி கருங்கணு மாதவி செங்கணும்
> உண்ணிறை கரந்தகத் தொளிந்துநீ ருகுத்தன
> எண்ணுமுறை யிடத்தினும் வலந்தினுந் துடித்தன
> விண்ணவர் கோமான் விழவுநா ளகத்தென்
> (5:235—240)

கோவலன் கொலைப்படுமுன் அமைந்த தீ நிமித்தங்களும் இவ்வாறு குறிப்பாகத் தாங்கின. இயல்பும் இயல்புக்கு மாறானது மான நிகழ்வுகள் நம்பிக்கை வயப்பட்ட தீமைக் குறிப்பாயின. ஆயர்பாடியை விட்டு நீங்கும் கோவலனுக்கு எதிராக ஏறு வந்தது. (16:98—101) இழுக்காகின்றது. கனவின் 'கோட்டு மா ஊரவும்' எனும் இயைபு கோடுடைப் பிற விலங்கைச் சுட்டினும் (பன்றி) இதனுடன் இணைத்துக் கருதத் தக்கது.

ஆயர்பாடியின்கண் ஆயர் குலத்தவர் கண்ட தீ நிமித்த நிகழ்வுகளை ஆய்ச்சியர் குரவை காட்டுகின்றது. தீமை வருவதைக் குறிப்பால் மாதரி முதலிய ஆய மகளிர் அறிகின்றனர்; மாற்றுச் செய்ய முயல்கின்றனர்.

குடத்துப்பா லுறையா குவியிமி லேற்றின்
மடக்கணீர் சோரும் வருவதொன் றுண்டு
உறிநறு வெண்ணெ யுருகா வுருகும்
மறிதெறித் தாடா வருவதொன் றுண்டு
நான்முலை யாய நடுங்குபு நின்றிரங்கும்
மான்மணி வீழும் வருவதொன் றுண்டு
(17:2—4)

இவை போன்றே ஆசிரியரின் தற்குறிப்பேற்றப்பட்ட நிகழ்வுகளும் குறிப்புத் தருகின்றன. மதுரையை நெருங்கும் கண்ணகி முதலியோரைக்கண்டு, வையையாறு கண்ணீர் மறைத்து ஒழுகுதலும், அகழி மலர்கள் வருவதுணர்ந்து நடுங்குதலும் எயிற் கொடிகள் வாரல் என்று அசைதலும் வெளிப்பட்ட குறிப்புகளாகின்றன. நிகழ்வுக் குறிப்புகளில் பெரும்பான்மைய வருவதைச் சுட்டுவதும் வருவது தீது என உணர்த்துவதும் கொள்கின்றனவேயன்றி வருவது எது எனத் தெளிவாக்குதல் இல்லாததால் மறைநிலேயுடன் மேற்செல்கின்றன.

பொருட்குறிப்பு: காப்பியத்தில் வரும் ஒரு சில பொருட்களும் குறிப்புக் காட்டக் கூடும். கவிஞன் அப்பொருட்களைக் கையாளும் நிலையும், சூழலும் அவற்றில் குறிப்புப் பொருள் தேரக் கற்போனைத் தூண்டுகின்றன. ஒருமுறை மட்டுமே வரும் பொருளும், பன் முறை பயிலும் பொருளும் குறிப்புக்குக் களன் வழங்கலாம். வெறும் குறிப்பிடுதலாகவோ, அன்றி விரிநிலையுடனோபொருள் தரப்படலாம்.

மதுரையை வந்து அடைவதற்காக மூவரும் வையையைக் கடக்கும் நிலையைக் காட்டுகின்றார் அடிகள்.

புனல்யா றன்றிது பூம்புனல் யாறென
அனநடை மாதரு மையனுந் தொழுது
பரிமுக வம்பியுங் கரிமுக வம்பியும்
அரிமுக வம்பியு மருந்துறை யியக்கும்
பெருந்துறை மருங்கிற் பெயரா தாங்கண்
மாதவத் தாட்டியொடு மரப்புணை போகித்
தேமலர் நறும்பொழிற் றென்கரை யெய்தி
(13:174-180)

இங்கு அம்பியில் போகாமல் புணையில் போகும் நிலை சிந்திக்கத் தக்கது. பலரோடு பழகுவதை வெறுக்கும் நிலையே இதற்குக் காரணம் எனக்கூறுவதற்கு$ அப்பாலும் ஏதேனும்குறிப்பு அமைய லாம். வையையைக் கடக்குமுன் இம்மூவரும் ஏற்கெனவே காவிரியைக் கடந்தவர்; அங்கு நீரணிமாடம் எனும் பள்ளி யோடத்தைப் பயன்கொள்கின்றனர்.

காரணி பூம்பொழிற் காவிரிப் பேர்யாற்று
நீரணி மாடத்து நெடுந்துறை போகி
மாதருங் கணவனு மாதவத் தாட்டியும்
தீதுதீர் நியமத் தென்கரை யெய்தி

(10:214-217)

வையையில் இத்தகு நீர்மாடம், நாவாய், புணையுடன் இருந் ததைப் பிறிதிடமும் உணர்த்தும் (14:74-75). இந்நீர்மாடம் அல்லது நீரணி மாடமே அம்பியாக இருக்கலாம். இவ்வாறு ஒரு முறை அதனைப் பயன்கொண்டவர் மறுமுறைபுணையில் போவ தாகக் கவிஞர் காட்டும் பொருள்நிலை மாற்றத்தால் குறிப் பொன்று கிடைக்கின்றது. வினைவழிப்பட்டுச் செல்லலாலும், அவ்வினை முடிதல் நெருங்குதலாலும் அதனைக் குறிக்க 'புணை' எனும் பொருளைக் கருதித்தேர்ந்து அமைத்தார் போலும். புற நானூறு விதிவயப்பட்ட உயிர்ச்செலவை நீர்வழிப் படூஉம் புணை போல ஆருயிர்முறை வழிப்படூஉம் (192) எனக்கூறியதன் விளக்கமாக இதனைக் கருதிப் பொருட்குறிப்பைப் பொருத்திக் கொள்ள முடிகின்றது.

காப்பியத் தொடக்கம் முதல் வரும் திங்களும், ஞாயிறும் மழையும் குறிப்புத்தேர்வதற்கு உரிய பொருளாக அமைகின்றன. காப்பியத் தலைவியாகிய கண்ணகி வாழ்வின் முந்நிலைகட்கு இவை குறிப்பாகின்றன. வெளிப்படையாக இயற்கை வாழ்த்தும், அரசனான சோழன் வாழ்த்துமாக அமையினும் குறிப்பாகத் தலைவியோடு சார்த்தி நோக்க இடனளிக்கின்றன.

சிலம்பில் திங்களுக்குத் தனிச் சிறப்பிடம் அமைகின்றது* முதற்காண்டம் திங்களைப் போற்றித் தொடங்கி, கண்ணகியின் புகார் வாழ்விற்குக் குறிப்பாகியது.

$ ஓடத்திற் பலரும் ஏறுவாராதலால் தாங்கள் மூவரும் தனியே மரப்புணையில் போனார்கள் என்க—அரும்பத வுரையாசிரியர்.

* சிலம்பில் திங்கள், ச. வே. சுப்பிரமணியன், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், வெள்ளிக்கிழமை கருத்தரங்கு 7—1-1983 (உருட்டச்சு)

திங்களைப் போற்றுதுந் திங்களைப் போற்றுதும்
கொங்கலர் தார்ச் சென்னி குளிர்வெண் குடைபோன்றிவ்
வங்க ணுலகளித் தலான் (1:1—3)

போற்றா ஒழுக்கம் புரிந்த கணவனைச் சினவாது மாதவியைக் கடம்படாது சிலம்புள கொண்ம் என நகைமுகம் காட்டும் தண்ணிய மனப்பாங்கினையுடைய தண்ணிய வாழ்வைக் குறிப்பாக முன்னுணர்த்துகின்றது. சூரிய குலத்து வேந்தனாகச் சோழன் அமைந்த போதும் புகார்க் காண்டம் முழுவது 'மதி'யே ஆட்சி புரிதற் குறிப்பும் இங்கு இணைகிறது.

மதுரைக் காண்டத்தையும் கவிஞர் திங்கள் எனவே தொடங்குகிறார். இங்கும் திங்களும் குடையும் இணையினும் அரசக் குடையாக வன்றி அருகன் குடையாகி, அரச நிலையிலிருந்து இறை நிலைக்குச் சென்று தொடரும் கண்ணகியின் அக்காண்டம் வழி ஏற்பட்ட இறை வாழ்வுக்கு முன் குறிப்பு அமைக்கின்றது போலும்.

திங்கண் மூன் றடுக்கிய திருமுக் குடைகீழ்ச்
செங்கதிர் ஞாயிற்றுத் திகழொளி சிறந்து
கோதைதாழ் பிண்டிக் கொழுநிழ லிருந்த
ஆதியிற் றோற்றத் தறிவன் (11: 1-4)

இறை நிறைவு பெற்ற வஞ்சிக் காண்டத்தை இக்குறிப்புத் தொடரும் வண்ணம் திங்களெனக் கவிஞர் தொடங்கவில்லை. ஆயின் முன் காதைத் தொடக்கத்தில், மதுராபதியின் சென்னி மதியை (23-1) தந்தும், பின்பு சேரனின் குடையைக் குறித்தும் அமைப்பது சுட்டத் தக்கது.

தண்மதி யன்ன தமனிய நெடுங்குடை
மண்ணக நிழற்செய மறவா ளேந்திய
நிலந்தரு திருவின் நெடியோன் றனாது
வலம்படு சிறப்பின் வஞ்சி மூதூர் (28 : 1-4]

மதிக் குலத்தினனாகப் பாண்டியன் பன்முறை சிலம்பில் சுட்டப்படினும் [11 : 28 13 : 17-18, 27-138] அவனுக்கன்றி பிற இரு தமிழ் மன்னர்க்கோ காண்ட காதைத் தொடக்கத்தில் மதி-குடை இணைவு சுட்டப்பட்டது, அவன் குடை தண்மை யன்றி வெம்மை விளைக்கும் என்ற குறிப்பால் போலும். மதுரை மக்களின் கூற்றில் இவ்வெண்ணம் வெளிப்படை யாகின்றது,

மன்னவர் மன்னன் மதிக்குடை வாள் வேந்தன்
தென்னவன் கொற்றஞ் சிதைந்தது இதுவென்கொல்
மண்குளிரச் செய்யு மறவே னெடுந்தகை
தண்குடை வெம்மை விளைத்த திதுவென்கொல்
(19: 19-22)

அறிவாட்சி யன்றி உணர்ச்சி யாட்சி அமையும் குறிப்பு வழங்கவே இவ்வமைப்பு எனலுமாம்.

கண்ணகியின் 'திங்கள்' நிலைக்குப் பின்புலமான மன்ன ரோடு இவ்வகையில் தொடர்புறும் திங்கள் அவளுடனும் தொடர்புறும் நிலையில் குறிப்புப் பொருளில் பயிற்சி தென்படு கின்றது. கோவலனின் குறியாக் கட்டுரை திங்களுடனேயே தொடங்குகின்றது.

குழவித் திங்கள் இமையவ ரேத்த
அழகொடு முடித்த அருமைத் தாயினும்
உரிதி னின்றோ டுடன்பிறப் புண்மையின்
பெரியோன் றருக திருநுத லாகென (2: 38-41)

கோவலன் கூற்றில் மீண்டும், 'திங்கள் முத்தரும்பவும்' (2. 71) எனும் தொடர் வருதற் கியைய, அவள் தனித்த வாழ்வில் 'திங்கள் வாண்முகஞ் சிறுவியர் பிரிய' (4. 52) என இயைபுறக் காட்டுகின்றார் அடிகள். கோவலனது கானல்வரிப் பாடல்கள் கண்ணகியை மனங்கொண்டு பாடப்பெற்றது என்ற நிலையில் அதன் திங்கட் சித்திரமும் இங்குச் சுட்டத்தக்கது.

கயலெழுதி வில்லெழுதிக் காரெழுதிக் காமன்
செயலெழுதித் தீர்த்தமுகந் திங்களோ காணீர்
திங்களோ காணீர் திமில் வாழ்நர் சீறூர்க்கே
அங்கணேர் வானத் தரவஞ்சி வாழ்வதுவே (7: 11)

இன்பக் காலத்திலும், கணவற் பிரிந்த துன்பக் காலத்திலும் மட்டுமன்றி அவனை இழந்த துயரச் சூழலிலும், இளங்கோ கண்ணகியைத் திங்கள் முகத்தினளாகக் காட்டுகின்றார்.

பொங்கி யெழுந்தாள் விழுந்தாள் பொழிகதிர்த்
திங்கண் முகிலோடுஞ் சேணிலங் கொண்டெனச்
செங்கண் சிவப்ப வழுதாள் (18: 30-32)

கண்ணகியைப் பற்றிய இந்தத் திங்கள் பயிற்சியில் இருநிலை அமைகின்றது. ஒன்று குழவித்திங்கள் எனும் தொடக்கநிலை;

மற்றொன்று திங்கள் எனும் நிலை. இதன் வளர்ச்சி நிலையில் நிறைமதி-முழுமதி எனும் பாங்கு பொருந்துகின்றது.

நிறைமதி வாண் முகத்து நேர் கயற்கண் (7: 8:3)

முழுமதி புரை முகமே (7 : 14: 3, 7 : 16: 8)

எனக் கானல் வரி தருவதுடன், கொலைக்களச் சூழலில்

கணவன்றன்
பொன்றுஞ்சு மார்பம் பொருந்தத் தழீஇக் கொள்ள
நின்றா னெழுந்து நிறைமதி வாண்முகம்
கன்றிய தென்றவள் கண்ணீர் கையான்மாற்ற
(19: 60—63)

என அமைகின்றது. 'குழவித் திங்கள் இமையவர் ஏத்த' என அமைந்த முன்னிலை, இனி உலகோர் அனைவரும் கற்புடைக் கடவுளாக ஏத்தும் முழுநிலை பெறும் என்பது இங்குக் குறிப்பாகச் சுட்டப்படுவதாகக் கொள்ளலாம். காலக் குறிப்புக்கு அடிப்படை யாகத் திங்கள் அமைவதால் (27:146-149), பிறை நிலையி லிருந்து முழு உவவு நிலைக்கு வளரும் இயல்பும் உடையதால், கண்ணகியின் வளர்ச்சி நிலையைக் காட்டத் திங்கள் பொருத்த மாக ஆளப்பட்டுக் குறிப்பு வழங்குகின்றது எனலாம். திங்களின் பதினான்கு கலை வளர்ச்சி போல, கண்ணகியும் கணவனை இழந்து பதினான்கு நாளுக்குப் பின் அவனை அடைதலும் இணைவாகச் சுட்டத்தக்கது.

அன்றியும், நடுகற் காதையில், நிலவெழுச்சியை வேண்மாள் காண வரும் நிலை காட்டுதல், தொடர்ந்து வருகின்ற கண்ணகி கோட்டக் காட்சிக்கு முன்னோடி போலமைவதாகத் தெரிகின்றது.

உலகு தொழத் தோன்றிய மலர்கதிர் மதியம்...
வதுவை வேண்மாண் மங்கல மடந்தை
மதியேர் வண்ணங் காணிய வருவழி...
(28:39, 51-52)

திங்கள் உலகுதொழத் தோன்றல் போல, பத்தினி உலகோர் புகழ்க்கோட்ட வழிபாடு பெறுவாள் என்பதும் குறிப்பு.கற்புடைப் பெண்ணுக்குக் கண்ணகி கூற்றில் 'நிறைமதி வாண்முகம்' (21: 20) காட்டப்படுவதும் இத் தன்மைத்து.

திங்களின் தன்மையும் தண்மையும் தொடக்கத்திலும் இறுதியிலும் கண்ணகியிடம் காணப்பட இடையில் காணப்பட வில்லையோ எனும் ஐயம் ஏற்படுகின்றது 'திங்களில் தீத்தோன் றல்' என்பது போலச் சீறிய கற்பு மதுரையில்வெளிப்பட்ட நிலை இதனைச் சார்ந்தது. நட்டோர்க்கு தண்மையும், பகைத் தோர்க்கு வெம்மையும் கோல் மட்டுமன்றிக் குடையும் கொடுக் கும் சூழல் இதற்குக் குறிப்பாகும்.

கூடினார்பா னிழலாய்க் கூடார்பால்வெய்யதாய்க்
காவலன் வெண்குடைபோற் காட்டிற்றே—கூடிய
மாதவிக்குங் கண்ணகிக்கும் வானூர்மதி விரிந்து
போதவிழ்க்குங் கங்குற் பொழுது (4. வெ)

பாண்டியனிடம் வெம்மை காட்டிய கண்ணகித் திங்கள், தென்னவன் தீதிலன்' என்றபோது ஆறி, தண்மை காட்டு கின்றது.

காப்பியத் தொடக்கம் தந்த திங்கள் வாழ்த்தைத் தொடர்ந்து ஞாயிறு வாழ்த்து அமைகின்றது. ஒளி நிலையில், பகல் செய்யும் ஞாயிறே திங்களை விட முதன்மை பெற்ற போதும், காப்பியத் தொடக்கத்தில் வாழ்த்தப்படும் சோழன் ஞாயிற்றுக் குலத்தினனான போதும் (29: 1—2) அது இரண்டாவதே தரப்படுதல் குறிப்பு வழங்கக் கூடும் என்பது சிந்தனைக்குரியது. திங்கள், மதி எனும் பெயரா லும் வெண்ணிறத்தாலும் நெற்றிக்கு உவமையாதலாலும் வளர்பிறையைச் சிவன் முதலிய இறையோர் அணிந்தனர்* என்ப தாலும் அறிவுக்குக் குறியீடாகியது எனவும்; ஞாயிறு செந்நிறத் தாலும், ராஜசகுணம் செந் நிறமெனப் படலாலும், ஆணைச் சக்கரத்துடன் இணைந்து வரலாலும்உணர்ச்சிக்கும் செயலுக்கும் குறியீடாகியது எனவும் கொண்டு இதனை விளக்கலாம். அறிவுக்கு அடங்கியதாக உணர்ச்சி அமைதல், அறிவு வயப்பட்ட செயல்கள் நிகழ்தல் எனும் குறிப்பு முதலில் திங்களும் பின்பு

---

* சிவபிரான் :- பிறைமுடிக் கண்ணிப் பெரியோன் (11: 72);
இளம் பிறை சூடிய இறையவன் (22: 87), (25: 137, 26: 54);
கொற்றவை :- திங்கள் வாழ் சடையாள் (12: 34), (12: 1: 26, 54, 12: 21: 4);

ஞாயிறும் தரப்படுவதில் குறிப்பாகப் பொருந்தக்கூடும். அருக வருணனையும் இவ்வாறே அமைகின்றது (11:1-2)
மதுராபதி :- சடையும் பிறையுந் தாழ்ந்த சென்னி (23: 1).

ஞாயிறு போற்றுதும் ஞாயிறு போற்றுதும்
காவிரி நாடன் திகிரிபோல் பொற்கோட்டு
மேரு வலம் திரிதலான் (1:4-6)

இரண்டாம் காண்டமான மதுரைக் காண்டத்தில் அமையும் கண்ணகியின் வெம்மை நிறைந்த வாழ்வை இஞ்ஞாயிற்று நிலை முற்குறிக்கிறது. சோழன் ஆணைச் சக்கரம் உலகை வலம்வருதல் போல இவள் மதுரையை வலம் வரலும், வெற்றி கொள்ளலும், தீமையை அழிக்கும் திகிரிபோல இவளும் தீமையை எரித்தலும், கதிர்த்திகிரியின் சுழற்சிபோல் இவளும் சுழன்று அலமரலும் மதுரையில், மதுரைக் காண்டத்தில் அமைவதால், முதற்பகுதி யின் இவ்வாழ்த்து, குறிப்பாக அதில் சென்று இணைகின்றது.

கதிரவனே கண்ணகியின் கேள்விக்குப் பதில் அளித்தலும், 'கள்வன் அல்லன்' எனும் உண்மையை முன்னறிவித்தலும், நடு நிலைமையுடையவனாகக் கதிரவன் காணப்பட்டு, அவ்வாறே கண்ணகி மதுரையை எரித்ததிலும் நடுநிலைமையைக் குறிப் பாக்குதலும் இங்கு இணைத்து நினைக்கத்தக்கன. திங்கள் குலத் தினனான பாண்டியன் ஆட்சியில் ஏற்பட்ட எதிர்பாராத பிழை யான வெம்மை இஞ்ஞாயிற்றுக் காட்சியில் குறிப்பாயிற்று.

கண்ணகியைத் திங்கள் எனக் கண்டதால். ஞாயிற்றில் கோவலனை இணைத்துக் குறிப்புக் காணவும் வாய்ப்பு அமை கின்றது. அறிவுவயப்பட்ட கண்ணகி போலாது, உணர்வு வயப் பட்டே கோவலன் காட்டப்படல் இதற்கு இடன் நல்குகின்றது; அன்றியும், கண்ணகியைத் திங்களெனவும் கோவலனைச் சூரிய னெனவும் ஒருங்கு காணச் சிலம்பும் சூழல் தருகின்றது. மனை யறம் படுத்த காதையில்,

முதிர் கடன் ஞால முழுவதும் விளக்கும்
கதிரொருங் கிருந்தகாட்சி போல (2:30-31)

இவரிருவரும் அமைந்ததை இளங்கோ விளக்குகின்றார். கதிரும் மதியும் இணைந்து இருத்தல் என்பது இல்லாதது, இயலாதது. எனவே இருவர் இணைந்த காட்சியிலேயே இவ் இணைவுநீடித்த தில்லை எனும் குறிப்புத் தோன்றுகிறது. சிலம்பில் இரு சூழலில் இக்கதிரிணைவுண்டு. ஒன்று திருவேங்கடத்தின் மாலின் நின்ற கோலம்; மற்றொன்று புகார் வாழ்த்து.

ஓங்குயர் மலையத் துச்சி மீமிசை
விரிகதிர் ஞாயிறுந் திங்களும் விளங்கி
(11:42-43)

காலை யரும்பி மலருங் கதிரவனும்
மாலை மதியமும்போல் வாழியரோ — வேலை
அகழா லமைந்த வவனிக்கு மாலைப்
புகழா லமைந்த புகார் (10. வெ)

இப்புகார் நிலை கண்ணகி, கோவலன் வாழ்வுடன் இணைத்துக் கருதத் தக்கது. கோவலன் கண்ணகியாகிய கதிர் - மதி இணைந்து தொடராது- பிரிவுற்றது போல் புகார் நிலை பெறாது அழிவுறும் என்பது போதரும். ஒருங்கிருத்தல், நிலைபெறுதல் எனும் வாழ் நிலைகள், கதிர் இணைவு எனும் பொருள் நிலையால் அழிவுபடும் எனும் முற்குறிப்புப் பெறுகின்றன.

அந்தி மாலைச் சிறப்புச் செய்காதையும், இந்திர விழவூரெடுத்த காதையும் தரும் மாலை, காலைக் காட்சிகளும் கதிரவனில் கோவலனை இணைத்துக் குறிப்புக் காண இடன் தருகின்றன. கதிரவன் மறைந்த மாலைக் காலத்து நிலமகள் புலம்பலில் கோவலன் மாதவியை அடைந்ததால் அவனைப் பிரிந்த கண்ணகி நிலை குறிப்பாக இயைவதும் ; அந் நிலமகள் இன்புறக் கதிரவன் காலையில் எழுந்தமையில் மீண்டும் கண்ணகியைக் கோவலன் வந்தடைவான் என்பது குறிப்பாகப் பொருந்துவதும் இவ் வெண்ணம் தருகின்றன.

மாதவியின் கானல் வரிப் பாடல்களிலும், கதிரவனில் கோவலனைக் குறிப்பாக இணைக்க முடிகிறது. கோவலனின் பாடல்களில் கதிரவன் பற்றிய ஒரு சொல்கூட இல்லை ; மதியே வருகிறது. பன்முறை, மாதவியின் பாடல்களிலோ கதிரவன் பயில்கின்றது. கோவலனை அவள் இழந்து விடுவாள் எனும் உட்குறிப்பு, முன் சுட்டு, கதிரவனின் மறைவுக் காட்சியால் வலியுறுத்தப்படுகின்றது. நிலமகள் புலம்பிய போது, 'ஒரு தனித் திகிரி யுரவோற் காணேன்' (4:2) எனக் காட்சிக்கு அப்பாற்பட்ட பிரிவே அமைய இங்கு மறைதலும் வீழ்தலும் அமைந்து, மாதவி அவனை இழப்பதை மட்டுமின்றி, அவன் உயிரிழப்பையும் முன் குறித்தது எனலாம்.

இளையிருள் பரந்ததுவே யெற்செய்வான் மறைந்தனனே
(7 : 40-1)

கதிரவன் மறைந்தனனே காரிருள் பரந்ததுவே
(7 :41-1)

மதியுமிழ்ந்து கதிர்விழுங்கி வந்தவிம் மருண்மாலை
(7 : 41-4)

பறவைபாட் டடங்கினவே பகல்செய்வான் மறைந்தனனே
(7 : 42-1)

பையு ணோய் கூரப் பகல்செய்வான் போய்வீழ
(7 :50-1)

இதன் முதிர்ச்சியில், பாண்டிமா தேவியின் நிமித்தக் கனவு 'கதிரை இருள் விழுங்கக்' காண்கின்றது. (20 : 5) கண்ணகி கொலைக் களத்தில் அவனைக் கண்ட நேரம், 'செவ்வென் கதிர் சுருங்கிச் செங்கதிரோன் சென்றொளி'த்ததாக அமைகின்றது (19 : 32).

கண்ணகியும் கதிரவனும் எனவும், கோவலனும் கதிரவனும் எனவும் குறிப்புக் காண்பதுடன், முன்சுட்டிய வண்ணம் மதுரையும் கதிரும் அல்லது பாண்டியன்—பாண்டியனரசாட்சியும்கதிரும் எனவும் பொருத்திக்காண இடனுண்டு. மதுரைக் காண்டப்பகுதி வேனிற்காலச் செங்கதிரோன் ஆட்சியை மிகுதியாகத் தருகின்றது. காடுகாண் காதையும், வேட்டுவ வரியும், புறஞ்சேரியிறுத்த காதைத் தொடக்கமும் காண்ட ஆரம்பத்திலேயே ஞாயிற்றின் வெம்மை ஆட்சியை மிகுதியாகக் காட்டித் தொடர்ந்து வரும் பாண்டியனின் வெஞ்செயலுக்கு முற்குறிப்பு நல்குகின்றன. சொல் நிலையிலும் ஞாயிற்றின் பயிற்சி இக் காண்டத்தில் மிகுதி*. கோவலனின் அழிவும் பாண்டியனின் வீழ்ச்சியும் கதிரவன் ஒளித்தலில் குறிக்கப்பட, மீண்டும் ஒரு பாண்டிய அரசன் வருவது கதிரெழுச்சியாக மாடலன் உரையில் சுட்டப்படுகின்றது, தொடர்ச்சி தருகின்றது.

தென்புல மருங்கிற் றீதுதீர் சிறப்பின்
மன்பதை காக்கு முறைமுதற் கட்டிலின்
நிரைமணிப் புரவி யோரேழ் பூண்ட
ஒருதனி யாழிக் கடவுட் டேர்மிசைக்
காலைச் செங்கதிர்க் கடவு ளேறினனென
மாலைத் திங்கள் வழியோ னேறினன்
(27:133-139)

மதுரைக் காண்டத்தின் வெய்யவன்ஆட்சி, வஞ்சிக்காண்டத்தில் வான்மழை யாகியதை, காப்பியத்தொடக்கத்தில் மூன்றாவ

* 11: 2, 12, 43, 62, 203; 12:1:1, 13:3, 11, 16, 37; 14: 4, 83, 104, 215; 15:111, 139, 203.

தாக அமையும் மழை வாழ்த்துக் காட்டுகின்றது. கண்ணகியின் அருள் மழை வஞ்சியில் வெளிப்படல், சோழனின் அளிமழையில் குறிப்புப் பெறுகின்றது.

மாமழை போற்றுதும் மாமழை போற்றுதும்
நாமநீர் வேலி உலகிற்கு அவனளிபோல்
மேனின்று தான் சுரத்தலான் (1:7-9)

மழை, வளம் என்பதைச் சுட்டி நிற்றலால், குன்றக் குறவரும் 'தெய்வங் கொள்ளுமின்...பெருமலை துஞ்சாது வளஞ் சுரக் கெனவே' (24:1:11-22) எனப் பத்தினி வழிபாட்டைத் தொடங்கி வைக்கின்றனர். கோட்டம் நிறுவிய சூழலில் 'வென் வேலான் குன்றில் விளையாட்டு யானகலேன்' (29:10-3) என அவள் சேரற்கு அளி காட்டியதுடன், பன்மன்னர்க்கும் வரம் வழங்கியதை வரந்தரு காதை காட்டும் உலகுக்கு அளிவழங்கும் பெருநிலை இங்குக் கண்ணகி தெய்வத்திற்கு உருவாவதன் முன் குறிப்பு முதல் வாழ்த்திலேயே அமைந்துவிடுகிறது. பத்தினித் தெய்வமும் மழையும் தொடர்புற்று நினைக்கப்படல் திருக்குறளி லும் (55) கவுந்தியின் உரையிலும் காணப்படலும் சுட்டத்தக்கது.

கற்புக் கடம் பூண்ட இத்தெய்வமல்லது
பொற்புடைத் தெய்வம் யாம்கண் டிலமால்
வானம் பொய்யாது வளம்பிழைப் பறியாது
நீள்நில வேந்தர் கொற்றம் சிதையாது
பத்தினிப் பெண்டிர் இருந்த நாடு
(15 : 143-147)

'மழை வளங் கரப்பின் வான் பேரச்சம்' (25:100) எனக் கருதிய சேர மன்னன் நாட்டில், பத்தினி வழிபாட்டால் மழை வளம் நிறைந்ததால் போலும் பிற நாடுகளும் பத்தினி வழி பாட்டில் ஈடுபட்டு அளியும் மழையும் பெற்றமை. உரைபெறு கட்டுரை பத்தினி வழிபாடு மழை வரம் தரலைச் சுட்டுகின்றது.

அன்று தொட்டு, பாண்டிய நாடு மழைவறங்கூர்ந்து...
நங்கைக்கு......விழவொடு சாந்தி செய்ய நாடுமலிய
மழைபெய்து நோயும் துன்பமும் நீங்கியது (1)

அதுகேட்டு கொங்கிளங் கோசர் தங்கள் நாட்டகத்து
நங்கைக்கு விழவொடு சாந்தி செய்ய மழைதொழில்
என்றும் மாறாதாயிற்று (2)

அதுகேட்டுக் கடல் சூழ் இலங்கைக் கயவாகு என்பான்
விழாக்கோள் பல்முறை எடுப்ப மழை வீற்றிருந்து
வளம்பல பெருகிப் பிழையா விளையுள் நாடாயிற்று (3)

அதுகேட்டுச் சோழன் பெருங்கிள்ளி கோழியகத்து
எத்திறத் தானும் வரந்தரு மிவளோர் பத்தினிக்
கடவுளாகும்...... (4)

இவ்வாறு காப்பியத் தொடக்கத்து வாழ்த்தின் முப் பொருட்களும் காப்பியமெங்கு மழையும், பாத்திரங்கட்கும், அவற்றின் செயலுக்கும், பண்புக்கும், காப்பிய நிகழ்வுக்கும், நிறைவுக்கும் குறிப்பாகிப் பொருந்துகின்றன. இதனால் காப்பிய முழுமைக்கும் தனிச் சிறப்பும் ஆழமும் கிடைக்கின்றன.

பிற பல இலக்கியக் கூறுகள் போன்று, காப்பியப் புனை கூறுகளு ளொன்றான கிளைக் கதையும் குறிப்புக் கொள்ளக் களனாக அமைகின்றது. கண்ணகியின் மீவியல் செயல்களுக்கு முன்பே கிளைக் கதையில் மீவியல் அமைந்து பின்வரும் அத்தகு இயல்பு முற்குறிப்பு நல்குகின்றது. இயல்பில் மட்டுமன்றி செயலிலும் இவ் இணைமை அமைவதாகத் தெரிகின்றது. தேவந்தியை அறிமுகப்படுத்தும் மாலதி கதை இந்நிலையில் குறிப்பிடத் தக்கது. இழப்பும் பேறும் இணைந்ததாக இக் கதை அமைகின்றது. மாலதி, மாற்றாள் மகவுக்குப் பாலளிக்க, பால்விக்கி இறந்த குழந்தையை இடாகினிப் பேய் பற்றி உண்டு விடப் பாசண்டச் சாத்தன், தானே அக்குழந்தை யாகின்றான். மாலதி இறந்த குழவியைப் பாசண்டன் உருவில் பெற்றதுபோலக் கண்ணகி இழந்த கணவனை அமரர் உருவுடன் பெறுவாள் என்பது குறிப்பு. கண்ணகியின் வஞ்சின உரை தரும் மாற்றார் குழவி இறப்புப் பற்றிய பிறிதொரு கதையும் (21 : 17-19) இழப்புப் பேறு குறிக்கின்றது. மாற்றாள் குழவி கிணற்றில் விழ, தன் குழவியும் இட்டு இரண்டையும் பெறுதலாக இது அமைகின்றது. தன்னை, தனதை இழக்கும் போது, ஏற்கெனவே இழந்தது பெறலாக இது பொருந்துகின்றது. சிபி தன்னையே இழக்க முன்வந்து, புறவையும் தன்னையும் பெற்றுக் கொள்கிறான்; மனு தன் மகனையே இழக்கத் துணிந்து இறந்த கன்றையும் மகனையும் மீட்கின்றான் ; கண்ணகி கோவலனையும் தன் நகிலையும் இழந்து, இருவரும் அமரருலகப் பேறுபெறுகின்றனர்.

பல்வகையான களங்கொண்டு எழும் குறிப்புப் பொருள் காப்பியத்திற்குத் தனியான பரிணாமம் வழங்குகின்றது. ஒவ்வொரு சிறு கூறும் காப்பியத்தில் கலந்து இழையோடுவது இதில் தெரிகின்றது.

உள்ளுறை

அகப்பாடலின் சிறப்பியல்புகளில் ஒன்றாக உள்ளுறை அமைகின்றது. இயல்பாய் இது குறிப்பை ஒத்து வரினும், பயிலும் இடத்தால் வேறுபடுகின்றது எனலாம். ஆயின் உள்ளுறையின் நீட்சியாகக் குறிப்பு அமைகிறது எனவும் நினைக்கலாம். பாடல் தரும் இயற்கைப் பின்புலமும், மாந்தர் செயற்பாடும், பயன்படும் உவமையும் உள்ளுறையாகவும் இறைச்சியாகவும் உட்படு பொருள் பெறுகின்றன. வாழ்வியலின் சிற்றின்ப நிலையில், ஒருவரைப்பற்றிய கருத்துவிளக்கமும், நுண்மையாக விருப்பத்தை வெளியிடலும், முடிவைச் சூசகமாகத் தெரிவித்தலும், செல்ல வேண்டிய வழியைக் கோடிட்டுக் காட்டலும் பிறவும் இவ்வுள்ளுறையால் வழங்கப்படும். அகத்தின் இவ்வுள்ளுறையைப் பேரின்ப நிலைக்கும் கொண்டு சென்று தத்துவ விளக்க மளித்து, நாயகன் நாயகி பாவ உத்தியைத் தமிழிலக்கியத்தில் தோற்றுவிப்பதாகவும் இளங்கோ அமைகிறார். உள்ளுறையின் இருநிலைப் பயன்பாடு இதனால் சிலம்பில் விளங்குகிறது.

கானல்வரியின் அகப்பாடல்கள் பலவகைக் கருத்துக்களை, எண்ணங்களை உட்பொதிந்து அமைகின்றன. குறிப்பு வழங்க வேண்டுமென்ற நோக்கமின்றியே ஒருவேளை கோவலன் பாடிய போதும், நெஞ்சப் பாதிப்பின் சில சாயல்கள் வெளிப்படவே செய்கின்றன; அன்றியும் கவிஞர் சில உள்ளுறைகளைப்பாத்திரத்தின் கூற்றில் வந்த அகப்பாடலில் பொருத்திக் கருத்து விளக்கம் அளிக்கிறார் எனலும் பொருந்தும். மாதவி எதிர்ப்பாட்டு வழங்கியதால் உள்ளுறை தோன்றவே பாடுகின்றாள்; ஆயின் அவை உண்மை யுள்ளுறையாக வன்றிக் கருதிக்கொண்டதாகவே அமைகின்றன. எனினும் இங்கும் உள்ளப் பாதிப்பின் சாயல் பதிந்துள்ளமை ஆழ்நோக்கில் வெளிப்படுகின்றது.

கானல்வரியின் இப்பாடல்கள், காப்பிய நிகழ்வுப் போக்கில் வரும் இடத்தாலும், பெறும் இடத்தாலும் உள்ளுறை தேர வழி வழங்குகின்றன. ஊடிய கோவலனின் மனம் ஒப்பீட்டில் இறங்குகின்றது; கண்ணகியையும் மாதவியையும் ஒற்றுமைப் படுத்தியும் வேற்றுமைப் படுத்தியும் நோக்குகின்றது. புலவி கொண்ட மாதவியின் உள்ளமும் இத்தகைய மனப்பான்மையைப் போலச் செய்கின்றது. எனவே திருப்பு மையம், மனமாற்றச் சூழல்எனும் பாங்கில் உள்ளுறை காணக்கூடும் முன்பின் தொடர்பு முழுவதும் தெளியாத தனிப் பாடல் உள்ளுறைக்கும், காப்பிய உள்ளுறைக்கும் இப்பாங்கு அடிப்படை வேறுபாடாகக் கூடும்.

இந்திர விழவில், தலைக்கோல் நங்கை யாகையால், பலர் முன்னிலையில் ஆடல் புரிகின்றாள் மாதவி. கலையின் பொதுமைப் பாங்கின் இயல்புஇது.எனினும்அவள்தன்னுடைமை என்ற நிலையில் கோவலனின் மனம் இதனைப் பொறுக்காது, தான் தவறாகத் தேர்ந்துவிட்டேனோ எனும் தன்னிரக்கம் கொண்டு, இத்தகைய சிக்கலெழாத முன் வாழ்வைத் திரும்பிப் பார்க்க முனைகிறது. ஒன்றை இன்றொன்றாக மயங்கினேனே; கலைவாழ்வான பொதுமை வாழ்வை, குடும்ப வாழ்வான தனி வாழ்வென எண்ணி ஏமாந்தேனே என நினைக்கின்றது. இதனால், காதலன் என எண்ணி ஏமாறிய அகத் தலைவியின் கூற்றில் உணர்வு வெளிப்படுகின்றது; மதியென எண்ணி,சங்கைக் கண்டு ஆம்பல் விரிந்ததுபோல, உயர்வுடைய பெண் எனஎண்ணி வெறும் ஆடல் மகளை நயந்தேனே எனப் புலம்புகிறது.

> சரியமலர் நெடுங்கட்காரிகைமுன் கடற்றெய்வங்
> காட்டிக் காட்டி
> அரியசூள் பொய்த்தா ரறனிலரென் றேழையம்
> யாங்கறிகோ மைய
> விரிகதிர் வெண்மதியு மீன்கணமு மாமென்றே
> விளங்கும் வெள்ளைப்
> புரிவளையு முத்துங்கண் டாம்பல் பொதியவிழ்க்கும்
> புகாரே யெம்மூர் (7:5)

ஒன்றை இன்னொன்றாக மயங்கிய நிலையின் வளர்ச்சியில், ஒன்றற்கும் பிறிதொன்றற்கும் வேறுபாடு தெரியாத மயக்கநிலை உருவாகின்றது. கண்ணகிக்கும்,மாதவிக்குமிடையே ஊசலாடும் கோவலனின் மனநிலை,மலரா கண்ணா என வேறுபடுத்தி அறிய முடியாத வண்டின் மயக்கத்தில் உள்ளுறுத்தப்படுகின்றது. கண்ணகியோடுள்ள வாழ்வு முகமாகவும், மாதவியோடுள்ளது வெறும் நிழலாகவும் அமைகின்றது எனும் உள்ளுணர்வு இதில் வெளிப்படுகின்றது.

> மாதரார் கண்ணு மதிநிழனீ ரிணைகொண்டு
> மலர்ந்த நீலப்
> போது மறியாது வண்டூச லாடும் புகாரே யெம்மூர்
> (7:6)

நேரடியான, வெளிப்படையான வாழ்வன்று, மறை வாழ்வு அமைந்ததால் கோவலனின் பாடலில் அவ்வெண்ணமும் உள் ளுறுத்தப் பெறுகின்றது. ஒன்றை இன்னொன்று மறைக்கும் காட்சியாக இது உருப்பெறுகின்றது. சில ஆண்டுகளே யாயினும்

கண்ணகியோடு இணைந்து வாழ்ந்த வாழ்வின் இன்ப ஏடுகள் அவன் மனக்கண்ணில் பசுமையாகப் பதிந்துள்ளன. எளிதில் மாய்க்க முடியாத, மறக்க முடியாத அவை மாதவியோடுள்ள உறவால் மறைப்புண்டன; நீறுபூத்த நெருப்பாக அமையும் அவ் அனுபவங்களைக் கோவலன் பாடல் அகத்தே கொள்கின்றன. மணலில் வலம்புரி தோய்ந்ததால் ஏற்பட்ட அடையாளத்தை அழிக்க முயன்றும், அழிக்கவியலாது உதிர்மலர்கள் மறைத்துப் போர்த்தலாகக் காட்சியமைகின்றது.

துறைமேய் வலம்புரி தோய்ந்து மணலுழுத தோற்றம்
மாய்வான்
பொறைமலி பூம்புன்னை பூவுதிர்ந்து நுண்டாது
போர்க்குங்கானல்
(7:8)

கோவலன் மாதவியோடு வாழ்ந்த வாழ்வு, நிலையில்லாது அமைந்தது, விரைவில் அழிந்தது; சிறுமி கட்டிய மணல்வீட்டு வாழ்க்கையாக அது அமைந்தது; காலத் திரைகளினால் அலைப் புண்ட பழைய நினைவுகள் மேலெழுந்து வந்தபோது அதன் வலிமையின்முன் நிற்க முடியாது அழிந்தது. கோவலனின் சார்த்துவரிப்பாடல் இதனையும் உட்கொண்டு தந்தது.

மோது முதுதிரையான் மொத்துண்டு போந்தசைந்த
முரல்வாய்ச் சங்கம்
மாதர் வரிமணன்மேல் வண்ட லுழுதழிப்ப மாழ்கி யைய
கோதை பரிந்தசைய மெல்விரலாற் கொண்டோச்சுங்
குவளை மாலைப்
போது சிறங்கணிப்பப் போவார்கண் போகாப் புகாரே
யெம்மூர் (7:7)

கண்ணகியோடுபெற்ற வாழ்வின் நினைவுகள் பழையனவாயினும் ஆற்றலுடையனவாக அமைந்ததால் அவை மாதவியோடுள்ள மணல் வீட்டு வண்டல் வாழ்வை மேற்கொள்கின்றன. அதனை எதிர்க்கவோ, மீண்டும் வண்டலிழைக்கவோ செய்யாது குவளை மாலை சிதைத்துத் தன்னைத்தான் துன்புறுத்தும் சிறுமியில் மாதவியின் பிற்காலத்தின் துறவு வாழ்வு தொக்கு நிற்கின்றது எனலாம். மாதவியின் பாடலிலும் இதே காட்சி வருவதில் மிகுந்த எதிர்ப்பு ஒலிப்பது சிந்திக்கத் தக்கது.

வண்டால் திரையழிப்பக் கையான் மணன்முகந்து
மதிமேனீண்ட
புண்டோய் வேனீர்மல்க மாதர் கடறூர்க்கும் புகாரே
யெம்மூர் (7:30)

வாழ்வு அழிந்தால் வருந்தி அமையவேண்டும் எனும் அவன் எதிர்பார்ப்பும் ஏற்காது எதிர்க்கும் அவள் நினைப்பும் முரணுகின்றன. முதற் கடிதத்தில் ஒலிக்கும் இம்மனம், இரண்டாம் கடிதத்தில், அவன் விரும்பிய அமைதி நிலைக்கு ஆகுதலும் இங்கு நினைக்கத் தக்கது.

மலர்க்கையேந்தி மீன் உணங்கலைக் காக்கப் புள்ளோப்பும் பெண்ணின் காட்சி, கோவலனின்பாடலில் பன்முறை பயின்றது. பலர் மனம் கவரப்படும் சூழலின் காட்சிப் பொருளாக, ஆடல் மகளாக அமைந்த மாதவியின் தன்மை இத்தகு சித்திரத்தை அவன் மனத்தில் எழுப்பியிருக்க வேண்டும். தொழிலான அதையே பாசாங்காகக்கொண்டு நெய்தற்கண்ணி நின்று, கண்டோர்க்கு அணங்கும் கூற்றமுமாக அமைதல், தன் நிம்மதியான வாழ்வுக்கு அவளே வருத்தும் தெய்வமானாள் எனும் மாதவி பற்றிய எண்ணம் காரணமாகலாம்.

நிணங்கொள் புலாலுணங்க னின்று புள்ளோப்புதல்
தலைக்கீடாகக்
கணங்கொள் வண்டார்த்துலாங் கன்னி நறுஞாழல்
கையேந்தி
மணங்கமழ் பூங்கானன் மன்னி மற்றாண்டோர்
அணங்குறையு மென்ப தறியே னறிவேனே லடையேன்
மன்னோ (7-9)

வலைவாழ்நர் சேரி வலையுணங்கு முன்றின் மலர்க்கை
யேந்தி
விலைமீ னுணங்கற் பொருட்டாக வேண்டுருவங்கொண்டு
வேறோர்
கொலைவே னெடுங்கட் கொடுங் கூற்றம் வாழ்வ
தலைநீர்த் தண்கான லறியே னறிவேனே லடையேன்
மன்னோ (7:10)

புலவுமீன் வெள்ளுணங்கற் புள்ளோப்பி (7:18-1)

கள்வாய் நீலங் கையி னேந்தி
புள்வாய் உணங்கல் கடிவாள் (7:22:1-2)

மாதவியின் கானல்வரிப் பாடல் தரும் மயில்—குயில் — காட்சி தனித்த சிந்தனைக் குரியது. நெய்தல் களனில் அமையும் பாடலில், காவிரியைப் பற்றிய ஆற்றுவரியில் இருவேறு இயல்பின் மயிலையும் குயிலையும் இணைத்துஅமைக்கின்றார் கவிஞர். கார் காலத்திற்குரிய மயில் ஆடும் போது, வேனிற் காலத்திற்குரிய குயில் பாடுவது இயல்பன்று. ஆடலும், பாடலும், அழகும் கை வந்த மாதவியின் கூற்றில் இப்பாடல் அமைவதால் அவளின் பல் பண்பு விளக்கி அமைந்தது என எளிதில் முடிவு கூற வியலும்; அல்லது சோலையின் செறிவால் 'தண்டலை மயில்களாடும்' சூழல் ஏற்பட்டது எனவும் காலம் வேனிலாகையால் குயில் கூவியது எனவும் சொல்லலாம். எனினும் காப்பிய மெங்கும் வரும் இவற்றின் ஆட்சியும் சார்பும் நோக்க, மாதவியின் முழு வுணர்வின்றியே, கவிஞரின் உத்தியால் ஒரு சிறந்த உள்ளுறை யமைதல் புலப்படும்.

பூவார் சோலைமயிலாலப்புரிந்து குயில்கள் இசைபாடக்
காமர் மாலை யருகசைய நடந்தாய் வாழி காவேரி

(7 : 26: 1-2)

மயில் ஆடுவதாகவும், அதற்கு ஏற்பக் குயில்கள் பாடுவதாகவும் அமைந்து, மயிலுக்கு இங்கு முதன்மை சுட்டப்படுகின்றது. மயில் நிலத்தில் நின்று ஆடுவதால் நிலப்பறவை; வானிலும் பறப்பதால் உயர்பறவையும் ஆகும். குயில், பிற பறவைக் கூட்டில் முட்டை யிட்டு வாழும் ஒட்டுயிர் வாழ்வினது : எனவே ஒப்பு நோக்கக் கீழானது. மயில் குறிஞ்சிக் கடவுளான முருகனின் வாகனம், எனவே குறிஞ்சிக்கு உரியது : கார் காலத்தில் மகிழ்ந் தாடலால் அப்பொழுதின் நிலமான முல்லைக்கும் உரியது. குயில் காமனின் சின்னம் ஊதி—

மகர வெல்கொடி மைந்தன் சேனை
புகரறு கோலங் கொள்ளுமென் பதுபோற்
கொடிமிடை சோலைக் குயிலோ னென்னும்
படையுள் படுவோன் பணிமொழி கூற...

(8: 10—13)

வேனிலுக்குரியது ; எனவே சோலைப் பறவையாயினும் பாலைப் பறவையாவது. நிலத்தாலும் பொழுதாலும் மயில் புணர்தலை யும் இருத்தலையும் சுட்ட, குயில் பிரிதலைக் குறிக்கின்றது. இரண்டும் நெய்தலின் இரங்கலைப் பின்புலமாகக் கொண்டு கானல்வரியில் பொருந்தின,

இவற்றில் கண்ணகியை மயில் எனவும் மாதவியைக் குயில் எனவும் பொருத்திக் காணச் சிலம்பில் இடம் அமைகின்றது. கண்ணகியைப் புகழ்ந்த கோவலனின் குறியாக் கட்டுரை ஒரு மயிற் காட்சியைத் தருகின்றது ; (2:53) கண்ணகியின் சாயலுக்குத் தோற்று காடடையும் மயில், அப்போதிருக்கும் குறிஞ்சிப் புணர்தல் வாழ்வு பின்பு கண்ணகிக்கு, முல்லையிருத்தலான காட்டு வாழ்வாகும், அல்லது மதுரைக் காடு காண் வாழ்வாகும் என்பதைக் குறிக்கிறது ; அன்றியும் கோவலனை மயக்கம் செய்த வனசாரிணியின் கூற்றும், அவளை மயிலாக்கி, 'புன் மயிற் சாயற்கும்' (11 : 199) எனச் சுட்டி, மயில் இணைவு காட்டுகின்றது. முதற் கதைக்கு இணையாக அமையும் கிளைக் கதையில், குழவியை இழந்த மாலதி, 'மஞ்ஞை போலேங்கி யழுதாள்' (9:23) என இணைவு தருகின்றது. குன்றக் குரவை பேரின்பத் தலைவியான கண்ணகிக்கு இணையாக வெறியாடு வெங்களத்தில் வரும் வேலனின் தலைவியைக் காட்டும்போது, இதனையே பயன் கொண்டது.

கயிலைநன் மலையிறை மகனைநின் மதிநுதன்
மயிலியன் மடவரல் மலையர்தம் மகளார்
செயலைய மலர்புரை திருவடி தொழுதேம்
(24 : 16)

காப்பியத் தொடக்கம் செவ்வேளாகக் கோவலனைக் குறித்ததும் இங்கு முருகன், மயிலும் நேரிழையும் தொடர்பாகவே வருவதும் குன்றக் குறவர் கண்ணகியை வள்ளி போல்வீர் என்றதும் கூட, கண்ணகி மயில் இணைவில் நினைக்கத் தக்கது.

நீலப் பறவைமே னேரிழை தன்னோடும்
ஆலமர் செல்வன் புதல்வன் வரும் (24 . 15—12)

ஆறுமுகமில்லை யணிமயிலில்லை
குறமகளில்லை செறிதோளில்லை (24: 20—34)

கானல்வரியில், மாதவி இசை பாடும் நிலை அவளைக் குயிலில் பொருத்திக் காண உதவுகின்றது. இசைக் கருவியாளரைக் குயிலுவர் எனவும் இசைக் கருவிகளைக் குயிலுவம் எனவும் சிலம்பு பன்முறை பயன் கொண்டமையும் சுட்டத் தக்கது. பின்பு, இறுதியில் காமன் கையற்று ஏங்கத் துறவு கொண்டவள் இங்கு அவன் ஆணையைச் சாற்றுபவளாக அமைகிறாள்.

ஊடினீ ரெல்லா முருவிலான் றன்றாணை
கூடுமி னென்று குயில் சாற்ற

(8. வெ. 2)

மாதவியின் மலர்க் கடிதம் காமனாணையில் எழுதப்பட்டது என இளங்கோ அமைத்து, இவ் வுள்ளுறைக்கு வாய்ப்பு நல்கு கின்றார்.

முதிர் பூந் தாழை முடங்கல் வெண் டோட்டு
விரைமலர் வாளியின் வியனில மாண்ட
ஒருதனிச் செங்கோ லொருமக னாணையின்
ஒருமுக மன்றி யுலகுதொழு திறைஞ்சும்
திருமுகம் போக்குஞ் செவ்விய ளாகி

(8 : 49-53)

கானல்வரிக்குப் பின் கோவலன் மீண்டு வரலால் கண்ணகி மயில் ஆலலும் அவன் பிரிவால் மாதவி இசை நாடலும் (8 : 24) இங்கு மாதவியின் பாடலிலேயே உள்ளுறுத்தப் பெறுகின்றன.

கானல் வரியின் அகப்பாடல் போன்று குன்றக்குரவையின் அகப்பாடல்களும் உள்ளுறைக்கு இடன் தருகின்றன. கானல்வரி முழுமையாக அகமாந்தரின் உணர்வுவெளிப்பாடாக வரும் பாடலால் மட்டுமமைய, குன்றக் குரவை இறைவழிபாடு, பத்தினி வழிபாடு ஆகியவற்றையும் இணைக்கின்றது சிறிது வேறுபாடாகும். மருத வாழ்வும் (ஆற்றுவரி) களவின் இரங்கலும், சூள் பொய்த்தலும், தணத்தலும் கானல்வரியில் மிகுதியாக ஒலிக்க, களவின் முதிர்ச்சியிலமையும் அறத்தொடு நிலையும், கற்பின் தொடக்கமான மணமும் குன்றக் குரவையில் மையஇடம் பெறுகின்றன. மருதப் புலவியால் எழுந்ததாகக் கானல்வரி எனும் காதை அமைய, பத்தினி வழிபாட்டின் தொடக்கமாகக் குன்றக் குரவை எனும் காதை அமைவது அடிப்படை வேறுபாட்டிற்குக் காரணம் எனலாம். முன்னது கொண்டெடுத்துப் பாடிய அகமாந்தரின் தனித்தனிக் கூற்றாக அமைய, பின்னது தொடர்நிகழ்வின் ஓரிணைவுப் பாடலாலமைந்தது. இன்பத்தை இழந்த பாடலாகக் கானல்வரி அமைய இன்பத்தைப் பெருக்கும் பாடலாகக் குன்றக் குரவை வருகின்றது.

கோவலன், மாதவி, கண்ணகி ஆகியோரின் சிற்றின்பவாழ்வு கழிந்த சூழலில், கோவலனும் கண்ணகியும்விண்ணேறிஅமரருலகு அடைந்த பேரின்பச்சூழலில், அடிகள் குறிஞ்சியைத் தந்தமை சிந்தனைக்குரியது. புணர்தல்பற்றியகுறிஞ்சியின்சிற்றின்பத்தைக் கண்ணகியின் சார்பால் பேரின்ப நிலைக்கு உயர்த்திக்காட்டி

உத்தியாக்கினார் அடிகள் எனலாம். தலைவி தலைவனை அடைதல் என்பதில்உயிர்இறையை அடைவதைஉள்ளுறையாகப் பொருத்துகின்றார். தலைவனின் குன்றிலிருந்து ஒழுகும் அருவிப் புனலில் ஆடும் தலைவி இறைவனின் அருட்புனலில் ஆடும் உயிர் ஆகின்றாள்.

புதுப்புனல் பெருக்கெடுத்து ஓடி வருகின்றது. கல்லைத்தீண்டி வருகின்ற புனல், தலைவியாகியபொன்னையும் நாடிவருகின்றது. அதே வேளையில் பொன்னோடு கலந்தும் வருகிறது· மலர்க் கூட்டத்தை அள்ளிவரும் புனல் அதனைத்தழுவியும் வருகின்றது. கல்லையும் பொன்னையும் பூவையும் புனிதப்படுத்துகின்றது அப்புனல். அதே வேளையில் அவைகளோடும் வருகின்றது. இங்கு ஒன்றாயும் வேறாயும் இருக்கின்ற தத்துவக் கருத்து உணர்த்தப் படுகின்றது. வினைகள் மிக்க நிலையில், கல்லினும் கடிய நெஞ்சினதாக உயிர் அமைகின்றது. அருவியின் தீண்டலால் புறந் தூய்மையும் வினைகள்நீக்கமும்பெற்றுக்கல்லுயிர், பொன்னுயிரா கின்றது. புடம்போட்டு, நீட்டி வளைத்துத் தம் விருப்பம்போல் ஆக்குகின்ற உலோகமான பொன்போன்ற தன்மைபெறுகின்றது. மீண்டும் இறையருள் தொடர்பால் மணம்பரப்பும் மென்மலராகி அவன் வழிபாட்டிற்கும் உரியதாகிச் சிறப்படைகின்றது. கற்புக் கல்லாகப் புகாரிலிருந்த பெண், மதுரையில் நெருப்பிலிட்ட பெண்ணாக ஒளிர்ந்து, கணவனுடன் உற்ற வினை நீக்கத்தால் மலர் நிலையின் அமரருலகம் பெறல் இத்தகையது.

எற்றொன்றுங் காணேம் புலத்த லவர்மலைக்
கற்றீண்டி வந்த புதுப் புனல்
கற்றீண்டி வந்த புதுப்புனல் மற்றையார்
உற்றாடி னோந்தோழி நெஞ்சன்றே
என்னொன்றுங் காணேம் புலத்த லவர்மலைப்
பொன்னாடிவந்த புதுப்புனல்
பொன்னாடி வந்த புதுப்புனல் மற்றையார்
முன்னாடி னோந்தோழி நெஞ்சன்றே
யாதொன்றுங் காணேம் புலத்த லவர்மலைப்
போதாடி வந்த புதுப்புனல்
போதாடி வந்த புதுப்புனல் மற்றையார்
மீதாடி னோந்தோழி நெஞ்சன்றே (24:4-6)

கல்போன்று, 'எற்று' என வன்மையாக எழுந்த கேள்வி நிலை, பொன் போன்று 'என்' என்றும், போது போல 'யாது' எனவும் மென்மை பெறுகின்றது. 'என்னுடை ஆரஞர்எவ்வம் அறிதியோ'

(23:19-20) என்ற கண்ணகியின் கேள்வி, 'தீத்தொழிலாட்டி யேன் யான்' (23:192), 'கருவினையேன்யான்' (24:1:6) எனத் தன்னை உணர்ந்த நிலை இங்கும் பொருந்துகின்றது.

குன்றக் குரவையின் இப்பொருள் நிலையை ஒட்டி ஆய்ச்சியர் குரவையின் 'படைத்துக்கோட் பெயரிடும்' நிலையும் சிந்திக்கத் தக்கது. கல், பொன், போது என அமைந்தது போல மலர், இசை, இறை எனும் நிலை அங்கும் பொருந்தியுள்ளது. தொழுவிடை ஏறு குறித்து வளர்த்த எழுவரைக் 'கோதை' என மலர்மாலை இணைவுடன் சுட்டுவார் அடிகள். அவர்கள் விளக்கத்திலும் மலர்க்கோதையாள் முல்லையம் பூங்குழல் கொன்றையம் பூங்குழல், பூவைப்புது மலராள் எனும் இணைவு தருவார். இவர்களைத் தேர்ந்து, மாதரி, குரல்முதலிய இசை களின் பெயரை முதலில் கொடுக்கின்றாள்: பின்பு அவர்க்கே, மாயவன், வெள்ளை, பின்னை போன்ற வாலசரிதை நாடக மாந்தர்ப் பெயரளிக்கிறாள். கண்ணனின் பெயர்சுட்டி லீலைகள் வரலால், அகப்பாடல் மரபு நீங்கியதெனினும் அகவுணர்வு பொதுளப்பாடல் அமைகின்றன; இறைத்தொடர்பும் அமைக்கப் படுகின்றது. இந்நிலையில், மலர்நிலை, புகழ்மிக்க இசைநிலை யாகப் பரந்து, பின்பு இறைநிலை சாரும் எனும் எண்ணம் ஏற் படுகின்றது.

குறியீடு

குறிப்புப் பொருளின் செறிவில் குறியீடு உருவாகின்றது என லாம். உவமை உருவகங்களின் தொடர்ந்த பயிற்சியும் குறியீட் டில் நிறைவுறுகின்றமை வெளிப்படக் கூடும். இதனால் இலக்கி யத்தின் சில பொருட் கூறுகள் ஏதேனும் குறிப்பிட்ட பண்பும், பயனும், செயலும் சுட்டியமைதல் தேர்ந்து கொள்ளப்படலாம். மனித உள்ளம் பல எண்ணங்களை நனவிலும், கனவிலும், உணர்ந்தும் உணராமலும் வெளியிடும்போது குறியீடுகளை உருவாக்குவதுண்டு. மறைந்தும் புதைந்தும் கிடக்கும் எண்ணங் கள் வேறு உருவம் கொண்டு எழுதலை உளவியலார் குறிப்பது இத்தன்மைத்து.

சிலம்பு தரும் சில காப்பியப் புனைவுக் கூறுகள் குறியீடாக அமையக் கூடும் என்பது எண்ணம். பொதுவாகக் காப்பிய மாந்தரின் பயணம் தரும் இடக் கழிவு, அவர் வாழ்வின் காலக் கழிவுக்குக் குறியீடாகின்றது. இதனால் மதுரை நோக்கிய மூவர் செலவும், செங்கோட்டுக்கு நேரான கண்ணகியின் யாத்திரையும் வாழ்க்கையின் முடிவு அல்லது நிறைவுக்கு நேரான போக்கு

ஆகின்றது: உலகக் காப்பியங்களெல்லாம் வழிச்செலவை இன்றி யமையாக் கூறாக்கல் இங்கு எண்ணத் தக்கது.

வாழ்வுக்கு இன்றியமையாதமையும் நீர், நீர்நிலைகள் போன்றனவும், அவற்றைக் கடத்தல், அவற்றில் மூழ்கல் போன்ற செயல்களும் இத்தகைய குறியீட்டு நிலையின. ஒரு நிலையி லிருந்து பிறிதொரு நிலைக்குச் செல்வதை ஆறு கடத்தல் காட் டும். ஓரிடத்திலிருந்து பிறிதொரு இடத்திற்குச் செல்ல ஆற்றைக் கடத்தலால், அதுபோன்றே வாழ்விலிருந்து வீழ்வுக்கும், உயிர் நிலையிலிருந்து இறப்புக்கும், இம்மையிலிருந்து மறுமைக்கும் செல்லுதலுக்கு அது குறியீடாகின்றது. வாழ்க்கையில் ஏற்படும் மாற்றம் எனவும் பொதுமைப்படுத்தலாம். சோழ நாட்டை நீங்கும் கோவலாதியர் காவிரியைக் கடத்தலும், உடனே நெறி யின் நீங்கியோரான வம்பப் பரத்தை வறுமொழியாளரின் தீச் சொல் கேட்டலும் அழிவுக்கு நேரான போக்கினைக் காட்டுவது இந்நிலையினது. இதற்கு மாறாக, மலையில் ஏறுதல் மலையின் திண்மை, உயர்ச்சி பற்றி உயர்வுக் குறியீடாகி, கண்ணகி செங் கோடு ஏறிச் செல்லலிலும், குன்றக் குரவையின் பேரின்ப வாழ் விலும், இமயத்தில் கல்லெடுத்தலிலும் பொருந்துகின்றது.

சிலம்பில் பொய்கை, பிலம் பற்றிய சில குறிப்புகள் குறி யீட்டுத் தேர்ச்சிக்கு இடம் வழங்குகின்றன. பிலம் புகுந்து வெளி வரல் பிறப்புக் குறியீடு எனவும் அவ்வாறே நீரிலிருந்து வெளிவரு தலும் நீரில் மூழ்கிப் புறம் வருதலும் பிறப்புக் குறியீடாகின்றன எனவும் உளவியலடிப்படையின் குறியீட்டாய்வில் கூறுவர் அறிஞர். தாயின் கருவறையும், பனிக்குட நீருள் குழவி உறை தலும் இக்குறியீடுகள் உருவாக அடிப்படையாகும்.

பிறவிதோறும் தொடரும் வினைபற்றி மொழியும் சிலம் பின் மையக் கதைக்கு ஏற்ப அதன் பின்புலம் குறியீட்டு நிலையில் பொய்கைகளை ஆள்கின்றது. சிலம்பின் மூன்று காண்டங்களிலும் இயல்புக்கு அப்பாற்பட்ட ஆற்றலின் நீர் நிலைகள்தரப்படுகின்றன. இது வெறும்மீவியல் நம்பிக்கையாகச் சார்ந்து அமைவது. ஒருபிறப்பில் ஒருவிதமாக அன்றிப் பலபிறப்பு பற்றிய நம்பிக்கையும் அமையும். உயிர் பிறிதொரு பிறப்பில் வேறு விதமாக அமையலாம் எனும் கருத்தை மாடலன் உரை வழி வெளியிடுவார் அடிகள்.

விண்ணோ ருருவி னெய்திய நல்லுயிர்
மண்ணோ ருருவின் மறிக்கினு மறிக்கும்

மக்கள் யாக்கை பூண்ட மன்னுயிர்
மிக்கோய் விலங்கி னெய்தினு மெய்தும்
விலங்கின் யாக்கை விலங்கிய வின்னுயிர்
கலங்கஞர் நரகரைக் காணினுங் காணும்
ஆடுங் கூத்தர்போ லாருயி ரொருவழிக்
கூடிய கோலத் தொருங்குநின் றியலாது
செய்வினை வழித்தா யுயிர்செலு மென்பது
பொய்யில் காட்சியோர் பொருளுரை

(28: 159—168)

இன்னொரு பிறப்பில் ஏற்படக் கூடிய உரு மாற்றம், அல்லது சில பேறுகள் இப்பிறப்பிலேயே பெறற் கேற்றதாகக் காட்டப் பொய்கைப் புலம் உதவுகின்றது; இந்நிலையால் பொய்கை பிறப்புக் குறியீடாதல் வெளிப்படுகின்றது.

புகார் நகரத்து மீவியல்பின் ஐவகை மன்றத்துள் பொய்கை நிலை காட்டுவது இலஞ்சி மன்றம். உடற்குறை யுடையோரின் குறை நீக்கும் இயல்பு இதில் பொருத்தப்படுகின்றது.

கூனுங் குறளு மூமுஞ் செவிடும்
அழுகுமெய் யாளரு முழுகின ராடிப்
பழுதில் காட்சி நன்னிறம் பெற்று
வலஞ் செயாக் கழியு மிலஞ்சி மன்றமும்

(5: 118—121)

இவை பிறவிப் பிணிகளாகவும், நீக்க வியலா நோய்களாகவும் அமைகின்றன. உடற்குறை, உளக் குறையையும் சார்பாக உடையது; கம்பர் கூனியை உள்ளமும் கோடிய கொடியளாகக் காட்டுவது இவ்வெண்ணம் தருகின்றது; விலங்கு நடைச் செலவின் பொற்கொல்லன் வஞ்ச நெஞ்சினனாக அமைதலும் இது. புகார் நகரம் உடற்குறை நீக்கும் இப்பொய்கையைத் தந்து, உளக்குறையில்லா மக்களைத் தந்ததற்கு வேறாக மதுரை இவ்வாய்ப்பின்றி அமைகிறது. 'பிறப்பறுத்தோர் தம் பெற்றி எய்தும்' கோவல கண்ணகியருக்கு ஏற்ற பின்புலம் புகாரின் இப் பொய்கைக் காட்சியில் பொருந்துகின்றது.

இம்மையின் உடற்குறையற்ற வாழ்வுக்கு உதவும் இப் பொய்கைக்கு வேறாக, இம்மையும் மறுமையும் இன்ப வாழ்வு தரும் பொய்கைகளும் புகாரில் சுட்டப்படுகின்றன. கணவனைப் பிரிந்து இருந்த கண்ணகிக்கு, அதே நிலையின் தேவந்தி இத்தகு நீர்நிலைகளையும், அவற்றில் முழுகுதலின் பயனையும்

கூறுகின்றாள். முற்பிறப்பின் வினைநீக்கலாக, செய்யாத நோன்பு நிறைவேற்றலாகப் பொய்கை மூழ்கல் அமைந்து மும்மையையும் இணைத்துப் பிறப்புக் குறியீடாகின்றது.

பொற்றொடீஇ
கைத்தாயு மல்லை கணவற் கொருநோன்பு
பொய்த்தாய் பழம்பிறப்பிற் போய்க்கெடுக வுய்த்துக்
கடலொடு காவிரி சென்றலைக்கு முன்றின்
மடலவிழ் நெய்தலங் கானற் றடமுள
சோமகுண்டஞ் சூரியகுண்டந் துறைமூழ்கிக்
காமவேள் கோட்டந் தொழுதார் கணவரொடு
தாமின் புறுவ ருலகத்துத் தையலார்
போகஞ்செய் பூமியினும் போய்ப்பிறப்பர் யாமொருநாள்
ஆடுது மென்ற வணியிழைக்கு (9 : 54-63)

புகாரின் இவ் இருவகைப் பொய்கை நிலைகள், மதுரையில் மூவகையாகப் பெருக்கம் காட்டுகின்றன. இங்கு எல்லோரும் சென்று உறுவதற்கேற்ப வெளிப்படையாயும், அருகிலும் எய்துதற் கெளிமையாயும் பொய்கைகள்மைய, அங்குக் குன்றின்கண் பிலமும் பிலத்துள் பொய்கைகளும் அமைந்து அருமை காட்டுகின்றது. இங்கு உடற் செவ்வியும், இம்மை மறுமையின் காம வின்பமுமான எளிய, புறப் பேறுகள் சுட்டப்பட, அங்கு உயர் பேறு அமைகின்றன; விழுமிய இந்திர வியாகரண நூலறிவும், முற்பிறப்புப் பற்றிய அரிய அறிவும், நினைத்தது எல்லாம் கிடைத்தலுமாக அவைகள் சுட்டப்படுகின்றன.

திருமால் குன்றத்துச் செல்குவி ராயின்
பெருமால் கெடுக்கும் பிலமுண் டாங்கு
விண்ணோ ரேத்தும் வியத்தகு மரபிற்
புண்ணிய சரவணம் பவகா ரணியோ
டிட்ட சித்தி யெனும் பெயர் போகி
விட்டு நீங்கா விளங்கிய பொய்கை
முட்டாச் சிறப்பின் மூன்றுள வாங்குப்
புண்ணிய சரவணம் பொருந்துவி ராயின்
விண்ணவர் கோமான் விழுநூ லெய்துவிர்
பவகா ரணிபடிந் தாடு வீராயிற்
பவகா ரணத்திற் பழம்பிறப் பெய்துவிர்
இட்ட சித்தி யெய்துவி ராயின்
இட்ட சித்தி யெய்துவிர் நீரே
(11 : 91-103)

இளங்கோவும், தேவந்தியும் புகார்ப் பொய்கைகளை அறிமுகப் படுத்த, மாங்காட்டு மறையோன் மதுரைப் பெருவழியின் கவர்த்த இடப்பக்க வழியின் இப் பிலத்தையும் பொய்கையையும் சுட்டுகின்றான். முன் பொய்கைகளில் யாரும் ஆடியதைக் காட்டாது, பீடன்று எனக் கண்ணகி மறுத்ததைக் காட்டியது போலவே இங்கும் இப்பொய்கைகளை எய்தாதே செல்லுதல் அமைகின்றது. இவ்வாறு பயன்படாதமையும் பொய்கைகளைக் கவிஞர் சில காரணம் பற்றிக் காட்டுவது போன்றே, அவற்றைப் பொருந்தாது செல்லுதலிலும் காரணமமைக்கின்றார். இன் னொரு பிறப்புடையவராக அன்றி, வேறு பிறப்பற்றவராகவே கவிஞர் கண்ணகி முதலியோரைக் காட்டுகின்றார். அன்றியும் அவள் புகாரிலிருக்கும் போது கண்ட கனவிலே 'பிறப்பறுத்தோர் தம் பெற்றி எய்து' தலையே காட்டுகின்றார். மேலும் பிறப்புக் குறியீடான பொய்கையில் பொருந்தல், பிறப்பற்றவர்க்குத் தேவையன்று; ஏற்புடையதன்று. மதுரைப் பெருவழியில் பொய் கையில் பொருந்தியிருப்பின், பழம் பிறப்பறிந்திருப்பர்; மறை நிலை வெளிப்பட்டிருக்கும். அல்லது நினைந்தது நடந்து, வேண்டிய பொருளெய்தி, மதுரைச் செலவு நின்று காப்பியப் போக்குத் தடைப்பட்டிருக்கும். அங்குப் 'பீடன்று' எனக் கண்ணகி மறுக்க, இங்கு கவுந்தி மறுப்புக் கூறுகின்றார்.

> நலம்புரி கொள்கை நான்மறை யாள
> பிலம்புக வேண்டும் பெற்றியீங் கில்லை
> கப்பத் திந்திரன் காட்டிய நூலின்
> மெய்ப்பாட் டியற்கை விளங்கக் காணாய்
> இறந்த பிறப்பி னெய்திய வெல்லாம்
> பிறந்த பிறப்பிற் காணா யோநீ
> வாய்மையின் வழாது மன்னுயி ரோம்புநர்க்
> கியாவது முண்டோ வெய்தா வரும்பொருள்
> (11:152-159)

இன்னொரு பிறப்பு வேண்டாமை எனும் தொனி இதன்கண் வெளிப்படுகின்றது.

இவ்விரு காண்டங்களும் காட்டிய இலஞ்சியும், தடமும் பொய்கையும் போலன்றி வஞ்சிக் காண்டம் தருகின்ற சுனை, பயன்படுத்தப்பெற்று அமைகின்றது. பவகாரணி போன்று பழம் பிறப்புணர்த்துவதாக இச்சுனை அமைகின்றது. தேவந்தி மேல் வந்துற்ற பாசண்டன் இச்சுனை நீரியல்பைச் சுட்டுகின்றான்.

மங்கல மடந்தை கோட்டத் தாங்கண்
செங்கோட் டுயர்வரைச் சேணுயர் சிலம்பிற்
பிணிமுக நெடுங்கற் பிடர்த்தலை நிரம்பிய
அணிகயம் பலவுள் வாங்கவை யிடையது
கடிப்பகை நுண்கலுங் கவிரிதழ்க் குறுங்கலும்
இடிக்கலட் பன்ன விழைந்துகு நீரும்
உண்டோர் சுனையத னுள்புக் காடினர்
பண்டைப் பிறவிய ராகுவர்

(30:53-60)

இச்சுனை நீரை, ஒரு கரகத்தில் வைத்து, மறையோனுருவில் வந்து பாசண்டன் மாடலனுக்கு அளித்து, பின்பு தேவந்தி வழி அதன் இயல்பை உணர்த்தி, கோவல கண்ணகியரின் தாயர், மாதரி ஆகியோர் தொடர்ந்த பிறப்பில் அரட்டன் செட்டியின் இரட்டைப் புதல்வியராகவும் சேடக் குடும்பியின் சிறுமகளாகவும் அமைந்ததைத் தெளிகின்றனர். கோவலனின் ஒளித்த பிறப்பு மதுராபதியால் கண்ணகிக்குத் தெரிவிக்கப்பட இங்குச் சுனைநீர் பழம்பிறப்புணரத் துணையாகின்றது.

நற்றிறம் புரிந்தோர் பொற்படி யெய்தலும்
அற்புளஞ் சிறந்தோர் பற்றுவழிச் சேரலும்
அறப்பயன் விளைதலு மறப்பயன் விளைதலும்
பிறந்தவ ரிறத்தலு மிறந்தவர் பிறத்தலும்
புதுவ தன்றே தொன்றியல் வாழ்க்கை

(30:136-140)

எனும் அறம் உணர்த்தவும் இச் சூழல் உதவுகின்றது.

பிரிந்த கணவனைப் பெற தேவந்தி தீர்த்தத்துறைப் படிதலும் (9:38), கண்ணகியைக் காணுமுன் குன்றக் குரவர் அருவியாடியுஞ் சுனை குடைந்தும் அலவுற்று வருவதும் (24:1-2) அந்தி மாலை, பொய்கையைப் பெண்ணாகக் காட்டுவதும் (4:72—76) நீர்வேட்கையால் பொய்கை நெடுந்துறையில் நின்ற கோவலனை வனசாரிணி மயக்க முயலலும் (11:169-171) பிறப்பும், வினையும், செயலும், இணையும் நிலையில் சேர்த்துச் சிந்திக்கத் தக்கது.

சிலப்பதிகாரத்தில் சிலம்பே ஒரு குறியீடாக அமைகின்றது. கோவலனும் கண்ணகியும் இணைச் சிலம்பாக அமைகின்றனர். கோவலன் பிரிவால் தனித்த கண்ணகியைக் காட்டும்போது, பாதாதி கேசமாக, கவிஞர் முதலில் 'அஞ்செஞ் சீறடி அணிசிலம்

பொழிய (4:47) எனவே காட்டினார். 'சிலம்புள கொண்ம்' (9:73) எனும் பன்மை இருவரும் இணைந்தே மதுரைப் பயணப் பட்டதுடன் இணைகின்றது. இவ் இணை பிரிதல் கொலைக்களக் காதையின்'சீறடிச் சிலம்பி னொன்று கொண்டியான் போய்மாறி வருவன்' (16:92-93) என்பதில் வந்தது. கைமாறிய சிலம்பு, கொல்லன் வழி மன்னன் கைப்பட, கண்ணகியின் வழக்குரைச் சூழல் வந்துவாளால்வெட்டுண்டகோவலனைச்சுட்டி, உடைக்கப் படுகின்றது. 'சிலம்பின் செய்வினை'(16:119) எனவும் 'தீவினைச் சிலம்பு' (25:69) எனவும் வினை நிலை கோவலற்குப் போன்றே வேலைப்பாடு என்ற நிலையில் சிலம்புக்கும்பொருந்துவது சுட்டத் தக்கது. ஒரு சிலம்பே உடைக்கப்படுகிறது; நின்ற சிலம்பொன்று (19:2) என்னாயிற்று எனக் கவிஞர் காட்டாமை, கண்ணகியின் வாழ்வு தொடர்வதால் எனலாம். அவள் வாழ்வின் முடிவுக்குறி யீடாகப் பொற்றொடி தகர்த்தல் (23:181) என்பதில் அமைகிறது. மதுராபதியால் ஊழ்வினை அறிவு கிடைத்து, தீத்தொழி லாட்டியேன் என்ற தன்னுணர்வு (23:193) ஏற்பட்ட சூழல் குறியீடாக இது பொருந்துகின்றது.

பாவிகம்

காப்பியத்தின் ஊடே இழையோடும் முதன்மை எண்ணம் என பாவிகத்தை விளக்கலாம். பாவிகம் என்பது காப்பியப் பண்பு என்று சுட்டுகின்ற தண்டியலங்காரம், அதனை ஒரு பொருளணியாகத் தந்தது. பல்வகை அணி வெளியீடுகளின் இருப்பிடமாக அமையும் காப்பியத்தின் சிறப்பியல்பு இது. கதை யெதுவாயினும் அது எவ்வாறு கூறப்படினும் மையநோக்கம் சிதையாது வளர்ந்து நிறைவேறலாக இது அமையும்.

காப்பியம் ஒரு கருத்தை மட்டுமன்றி பல கொள்கைகளை யும் பாவிகமாகக் கொண்டிருக்கக் கூடும். ஒன்றிலொன்று பிணைந்து பின்னி, ஒன்றாலொன்று உருவாகி, ஒன்றையொன்று சிறப்பித்து அமையும் பாங்கினைச் சிலப்பதிகாரப் பதிகம் கவியின் மூன்று நோக்கங்களில் காட்டுகின்றது.

> அரைசியல் பிழைத்தோர்க் கறங்கூற் றாவதூஉம்
> உரைசால் பத்தினிக் குயர்ந்தோ ரேத்தலும்
> ஊழ்வினை யுருத்துவந் தூட்டு மென்பதூஉம்
> சூழ்வினைச் சிலம்பு காரண மாகச்
> சிலப்பதி கார மென்னும் பெயரால்
> நாட்டுதும் யாமோர் பாட்டுடைச் செய்யுள்
>
> (பதி: 55-60)

ஒன்றிலிருந்து ஒன்றைப் பிரிக்கவியலாதபடி இவை காப்பியத்தில் இணைந்து செல்கின்றன. கள்வனல்லாதவனைக் கள்வன் எனக் கருதிக் கொன்றதில் அரசியல் பிழைக்கின்றது; கண்ணகியே அறக்கடவுளாகி மன்னன் செல்லுயிரால் வளைந்த செங்கோல் நிமிரச் செய்கின்றாள். கற்பின் ஆற்றலால் அரசனையும் அரசையும் வென்ற சேயிழை பத்தினித்தெய்வம் எனச் சேரனால் பரசுதலுற்றாள். பிழையற்றவன் தவறாகத் தண்டனையுற்ற தற்கு அவன் முற்பிறப்பின் ஊழ்வினையே காரணம் என்பது மதுராபதியால் தெளிகின்றது. மனித ஆற்றலுக்கு அப்பாற் பட்ட முறைமையின் செயற்பாடாக இது தோன்றினும், மனிதனின் செயல்களே அவன் வாழ்வின் பின் விளைவுகளுக்குக் காரணம் எனும் ஒரு தனிக் கருத்து இதிலிருந்து எழுகின்றது. தன்வினை தன்னைச் சுடுமெனவும், தீதும் நன்றும் பிறர்தர வாரா என்பதும் அறக் கருத்தாகிப் பொருந்துகின்றன.

புறவாழ்வின் செயல் சார்ந்த இந் நிலைகளால் புலப்பட்ட பாவிகம் ஒருபாலாக அகவாழ்வின் நிலைகளும் சிலம்பில் இழை யோடும் கருத்தொன்று வழங்குகின்றது. இதற்கு அடிப்படை யாகச் சிலம்பில் பயின்றமையும் காமன் பற்றிய குறிப்புகள் அமைகின்றன.$ சுமார் இருபத்தைந்து இடங்களில் அமையும் காமனாட்சி 'மாரனை வெல்லுதல் சிலம்பின் பாவிகம் எனக் கணிக்கும் எண்ண'த்தை எழுப்புகின்றது.**

ஊழ் போன்றே காமமும் காப்பியக் கதையோட்டத்திற்கு உதவும் அருவப் பாத்திரமாகின்றது. உருவிலாளனாகிய காமன் இவ்வுணர்வுப் பிரதிநிதியாக அமைகின்றான். காப்பிய நிகழ்வு களுக்கு ஊழ் அடிப்படையாக அமைந்தது போல காமனும் அமைகின்றான். ஊழும் காமனும் காப்பியமெங்கும் ஆட்சி புரிந்தபோதும் ஊழ்வினை வெற்றி பெற, காமன் தோல்வியடை வதைக் காப்பிய முடிபு காட்டுகின்றது. முயற்சியால் வெல்ல முடியாதபடி ஊழ் அமைய, முதிர்ச்சியால் வெற்றி கொள்ளப் படுவதாகக் காமன் அமைகின்றான்.

$ சிலம்பில் உருவிலாளன், ஒன்று நன்று. ச. வே. சுப்பிர மணியன், தமிழ்ப் பதிப்பகம், சென்னை, 1976 பக். 110-119.

** தமிழ் நூல்களில் குறிப்புப் பொருள், மா. ரா.போ. குரு சாமி, தமிழ்ப் புத்தகாலயம்—சென்னை, டிசம்பர் 1980 பக். 168.

கோவலனின் இரு வாழ்விலும் காமன் தொடர்பு அமைகின்றது. ஆனால் கண்ணகியோடுள்ள குடும்ப வாழ்வில் பெற்ற இடத்தைவிட மாதவியுடனுள்ள கலைவாழ்வில் தொடர்பு மிக்கு அமைகின்றது. மணமக்களான கண்ணகியையும் கோவலனையும், 'விரைமலர் வாளியொடு வேனில் வீற்றிருக்கும்' (2:26) சூழலில் அடிகள் முதலில் தருகின்றார். காமனும் தேவியும் போலக் கை கலந்தும் (2: வெ), மீண்டும் இணைந்த காலத்தும் காமனும் தேவியும் போல் தோற்றம் தந்தும் (10:221) அமைந்தபோதும், கண்ணகியிடம் காமனுற்ற தோல்வியையே கோவலனின் உலவாக் கட்டுரை தருகின்றது. காமனின் கருப்பு வில்லே, வெற்றி பெற்ற அவட்குப் புருவங்களாகின்றது.

அடையார் முனையகத் தமர்மேம் படுநர்க்குப்
படைவழங் குவதோர் பண்புண் டாகலின்
உருவி லாளன் ஒருபெருங் கருப்புவில்
இருகரும் புருவமாக வீக்க

(2:42-45)

இணைந்திருந்த வாழ்வில் மட்டுமன்றிப் பிரிவிலும் கூட இவள் காமனை வென்றவளாகவே அமைந்தாள். சோமகுண்டம், சூரிய குண்டம் ஆகிய பொய்கைகளில் மூழ்கிக் காமவேள் கோட்டம் தொழுதார் பெறும் இம்மை மறுமை இன்பங்களைத் தேவந்தி உரைக்கப் பீடன்று (9:64) என இவள் மறுப்பதில் இது வெளிப்படுகின்றது. அகவாழ்வில் காமனை வென்றவள் பின்பு, இந்திரனை வென்ற பாண்டியனையும் வெல்லும் நிலைக்கு உயர்கின்றாள்.

கோவலன் வாழ்வு புகாரைப் போன்று காமனாட்சிக்கு உட்பட்டு அமைகின்றது. கண்ணகியை இணைந்தக்கால் அவளைப் புகழும்போது காமனை நினைந்தவன் பிரிவிலும் காமனின் ஓவியமாக அவளைப் பார்க்கின்றான்: புற அழகில் ஈடுபட்ட மனம், கானல்வரியின் உள்ளுறையில் கண்ணகியைத் தருகின்றது.

கயலெழுதி வில்லெழுதிக் காரெழுதிக் காமன்
செயலெழுதித் தீர்த்தமுகந் திங்களோ காணீர்

(7:11:1-2)

கோவலனோடிணைந்த மாதவியின் வாழ்விலும் காமனாளுகையே தென்படுகின்றது. இறைவர் பலரின் பதினோராடலாடிய மங்கை, அதில் காமனின் பேடியாடலையும் (6:56-57) ஆடுகிறாள்; அவன் கைப்பாவையாகவே ஆகிறாள். கானல்வரியில் இது தொனிக்கின்றது.

புன்னைப் பொதும்பர் மகரத்திண் கொடியோ
னெய்த புதுப்புண்கள்
என்னைக் காணா வகை மறைத்தா லன்னை காணி
னென் செய்கோ
(7:37:2-4)

யாழிசைமேல் வந்துருத்து ஊழ்வினையால் அவனைப் பிரிந்த விடத்தும் இக்கட்டு தொடர்கின்றது. பிரிவின் வேனல் அவளுக்கு இன்பம் நாடும் இளவேனிற் காலமாகின்றது; சிறு பிரிவையும் தாங்காத அவளுள்ளம் இசையை நாடும் பின்புலத்தில் மார னாட்சியை அமைக்கின்றார் கவிஞர்.

நெடியோன் குன்றமுந் தொடியோன் பௌவமும்
தமிழ்வரம் பறுத்த தண்புன னன்னாட்டு
மாட மதுரையும் பீடா ருறந்தையும்
கலிகெழு வஞ்சியு மொலிபுனற் புகாரும்
அரைசுவீற் றிருந்த வுரைசால் சிறப்பின்
மன்னன் மாரன் மகிழ்துணை யாகிய
இன்னிள வேனில் வந்தன னிவணென
வளங்கெழு பொதியின் மாமுனி பயந்த
இளங்காற் றூத னிசைத்தன னாதலின்
மகர வெல்கொடி மைந்தன் சேனை
புகரறு கோலங் கொள்ளு மென்பது போற்
கொடிமிடை சோலைக் குயிலோ னென்னும்
படையுள் படுவோன் பணிமொழி கூற
(8:1-13)

வேனிலரசனுக்குப் பூண்டும் புனைந்தும் கையுறையேந்தி, யாழ்கை வாங்கி மதுரகீதம் பாடி மகிழ்ந்தவள், மாரன்ஆணையே மேற்கொண்டு, கோவலனை ஊடல் நீக்கிப் பெற மலர்க்கடிதம் உருவாக்குகின்றாள் (8:45-53) அம்மடலின் சொற்களும், காமன் தன் நறிய மலர் அம்புகளால் அவள் உயிரைக் கொள்ளும் காமன் வெற்றிச் செயலையே சுட்டி (8:62-63), அதனை எதிர்க்கக் கோவலனுடனுறைவை நாடுவதாக அமைகின்றன.

ஆயின் கோவலனின் உடனுறைவு அன்றி, மீளாப்பிரிவே அவள் காமனை வெல்ல வழிகோலுகின்றது. காமன் தங்கள் வாழ்வில் மிகுதியாக ஈடுபட்டமையே துன்பத்திற்குக் காரணம் எனும் உணர்வு கோவலனுக்கு எழ, ஒருவேளை கவுந்தியின் கூற்று காரணமாகலாம். காமனை வென்றோனான அருகனை (10:196-197) ஏத்திய அத்துறவி,

பிரிதற் றுன்பமும் புணர்தற் றுன்பமும்
உருவி லாள னொறுக்குந் துன்பமும்
புரிகுழன் மாதர்ப் புணர்ந்தோர்க் கல்ல
தொருதனி வாழ்க்கை யுரவோர்க் கில்லை
(14:35-38)

என அவனிடம் கூறுகின்றார். அதன் பின்பே, கோவலனின் வருவதுணர்த்திய கனவு இப்பாதிப்புக் காட்டி, மாரனின் தோல்வி சாற்றி உருவாகியிருக்கக் கூடும்.

மாமலர் வாளி வறுநிலத் தெறிந்து
காமக் கடவுள் கையற் றேங்க
அணிதிகழ் போதி யறவோன் றன்முன்
மணிமே கலையை மாதவி யளிப்பவும் (15:101-105)

கோவலனின் உள் மனம் கண்ட இவ்வெற்றி, மாதவியின் செயலில் நிறைவடைகின்றது. கோவலனுக்கு உற்றதறிந்த மாதவியின் நிலையைத்தேவந்தி கூறுவதில் இது தெளிகின்றது.

வருகவென் மடமகண் மணிமே கலையென்
றுருவி லாள னொருபெருஞ் சிலையொடு
விரைமலர் வாளி வெறுநிலத் தெறியக்
கோதைத் தாமங் குழலொடு களைந்து
போதித் தானம் புரிந்தறப் படுத்தனள்
(30 : 24-28)

கண்ணகி வாழ்வில் தொடக்கத்திலேயே காமனை வெல்லலமைய, மாதவி வாழ்வில் இறுதியில் துறவுத் திருப்பத்தில் அமைகின்றது. கண்ணகி வாழ்வில் காமனாட்சி யின்றியே யமைய மாதவி வாழ்வில் அது முன்பு பரந்தது. இவர் தனி வாழ்வில் மட்டுமன்றிப் புகாரின் பொது வாழ்விலும் காமனே ஆளுகை செலுத்துகின்றான். பன்முறை இதனை இளங்கோ காட்டுவார். தமிழ்வரம் பறுத்த தண்புனல் நன்னாட்டின் மூவரசிலும் காமனாட்சி யமையினும் (8 : 1-6) புகாரில் அது நிலைத்தது.

விரைமலர் வாளியொடு கருப்புவில் லேந்தி
மகர வெல்கொடி மைந்தன் திரிதர
நகரங் காவ னனிசிறந் ததுவென்
(4 : 82-84)

அந்திமாலைச் சிறப்புச்செய்காதையின்இக்கருத்து, அரசாட்சிக்கு மேல் ஓங்கிய காமனாட்சியைப் அளிக்கின்றது. காப்பியம் புகாரில்

சோழனாட்சியை யன்றி, காமனாட்சியையே தருகின்றது. இந்திர விழவுச் சூழல் இதன் பெருக்கை வழங்கும். மீனேற்றுக் கொடியோன் வளர்த்த வானவல்லியும் (5 : 208-211) காமக் கடவுட்கு விருந்தாட்டயரும் விஞ்சை வீரனும் (6: 1-4) விழாச் சூழலில் தரப்படுகின்றன. காமன் படையாக மகளிர் பரக்கின் றனர் (5 : 224-226). அன்றியும் வேனில் வந்ததும், ஊடினீர் எல்லாம் கூடுமின் இது உருவிலான் ஆணை எனக் குயில் புகாரில் உரைக்கின்றது. (8: வெ.) இவ்வாறு காமனாட்சி மிக்கதால் தான் பொதியில், இமயத்துடன் ஒருங்கு வைத்து எண்ணப்பட்ட சிறப்பும் தகுதியும் வாய்ந்த புகார் அழிந்ததோ என்பது ஐயம்.

காப்பியப் பாடுபொருளின் முதன் மூன்று நோக்கங்களையும் ஒட்டிப் பார்க்கும்போது, மனிதன் தெய்வமாகுதல் என்பதே மைய நோக்கமாகத் தோன்றுகின்றது. பத்தினி தெய்வமாகு தலில் இது நிறைவடைகின்றது. அன்றியும் கவிஞருக்கு மனித ஈடேற்றம் பற்றிய பிறிதொரு நோக்கமும் இருந்தது வெளிப் படுகிறது. மாதவி பரத்தையர் குலப் பெண்ணாயினும் கோவலனோடுள்ள உடனுறைவில் குலநங்கையாகப் புலப்படு கின்றாள். அத்துடன் அவனிறப்பில் கணவனிழந்த குலமாதர் போன்று (18 : 34-35, 38-39, 42-43) நோன்புற்று வாழ்வது டனமையாது, ஒரு படி மேற் சென்று தான் துறவுற்று, தன் மகளும் கணிகையர் கோலம் காணாதமைய துறவு பூணச் செய் கிறாள். இதில் பரத்தையர் குலம் முற்றிலும், வேரோடு, அடியோடு அழிந்து, கற்புக் குலத்தை நிறுவ வேண்டும் என்ற கவிஞரின் நோக்கமாகிக் காவியப் பாவிகமமைக்கும் உத்தியாகி வெளிப்படுகின்றது.

கற்பனை

இல்லாததையும், இயலாததையும் படைத்து கருத்து விளக்க மும், சுவையும், நயமும் வழங்குவதாக அமைவது கற்பனை. காப்பியத்தின் பொருண்மையில் மீவியல்புக் கூறுகள், மீவியற் கைப் பாத்திரங்களாகியன அமைந்து, கற்பனையின் வெளிப் பாடாகின்றன. கதைப் போக்குக்கும் காப்பிய அமைப்புக்கும் இவை உதவுகின்றன. காப்பியத்தின் மையக் கதையிலமைந்த மீவியல்புக் கற்பனைக்கேற்ப, பின்புலத்திலும் மீவியல்பு இணை கின்றது.

ஒரு நல்ல உலகையும், சிறந்த சமுதாயத்தையும் மனக்கண் ணில் காணும் கவிஞன், தன் காப்பியத்தில் அக்கற்பனையைப் பொருத்திப் புலப்படுத்த விரும்புகிறான். குறிக்கோள் நாடும், கற்பனையூரும் இதனால் உருவாகின்றன. கவிஞனின் கனவுகள்

கற்பனையாகி, அவ்வுத்தி வாயிலாகக் காப்பியத்திலும் வெளிப் படுகின்றன.†

தமிழ்ச் சமுதாயம் சிறந்த நிலையில் தீதின்றி வாழ்ந்தது என்ற நினைவும், வாழ வேண்டும் என்ற விழைவும் காரணமாக ஒரு குறிக்கோளுடன் இளங்கோவடிகளால் சிலப்பதிகாரத்தில் படைக்கப்பட்டனவே ஐம்பெரு மன்றங்கள் என்ற கற்பனை (5:111-140). மனத்தளவில் கூடத் திருட்டும் கொள்ளையும் இல்லாத, கள்வரற்ற சமூகத்தைக் கற்பனையில் படைத்துக் கண்டு வெள்ளிடை மன்றத்தை உருவாக்குகின்றார். நோயற்ற மக்களாகவும், குறையற்ற உடலினராகவும் அமைய இலஞ்சி மன்றம் மருந்தாகியது. தீமையின் பிடியகப்பட்டோரை விடுவிக் கும் நெடுங்கல் நின்ற மன்றமும் தீயோரைத் தண்டிக்கும் பூத சதுக்கமும் சமுதாயத்தைத் தூய்மைப்படுத்தும் பணியில் பெரும் பங்கு பெறுகின்றன. மக்கள் தலைவனாம் அரசனை அமைச்சர் நெறிப்படுத்தாத போதும், தவறுணர்ந்து திருந்த பாவைமன்றம் உதவுகின்றது. பொய்யும் புரட்டும் தீதும் அற்ற ஒரு நிறை சமுதாய உருவாக்கத்திற்கு, உடோபியா போன்ற கற்பனை உலகை உருவாக்குவதற்கு, இக்கற்பனை உத்தியாகித் துணை போகின்றது.

மீவியல்பனைத்தும் கற்பனையாயினும், காப்பியத்தின் இவ் ஐவகை மன்ற ஆட்சி, சுவையும் தனித்தன்மையும் நிரம்பியது. காப்பியப் போக்கில் பூதசதுக்கமொன்றே, கோவலனுக்கு நல்லுயிர் எனும் சான்றிதழும் செல்லாச் செல்வனெனும் சிறப் பும் அமையக் களனாகி இன்றியமையா இடம் பெறுகின்றமை வெளிப்பட்ட போதும், பிறவும் சிந்திக்கத் தக்கன. கவிஞரின் கற்பனை முதிர்ச்சி இம்மன்ற ஆக்கத்தில் வெளிப்படுகின்றது.

மனிதனைச் செம்மைப்படுத்தவும் நன்னெறிப்படுத்தவும் அமைகின்ற கற்பனை, மனிதனை, மனித வாழ்வை, அவன் சூழலை ஒட்டியும் அடிப்படையாகக் கொண்டும் உருவாக்கப்படு கின்றது. அதற்கு ஏற்பவே இம்மன்றக் காட்சிகளும் உருவாகி உலகியலையும் வாழ்வியலையும் பிரதிபலிக்கின்றன. ஐம்பொறி களோடும் பொருத்திக் காண இவ்வுண்மை தெற்றெனப் புலப் படும்.

பூம்புகாரில் இம் மன்றங்களமைத்து மதுரைக்கு வேறான முரண் காட்சி அமைக்கின்றார் புலவர். மதுரையில் இத்தகு மன்றங்களின்மையும், அங்குப் பிழை பெருகியதும் இணைகின்

† சிலம்பில் கற்பனை, இலக்கிய உணர்வுகள், பக். 25-34.

றன. மனிதரில்லாக் காவலும் திருட்டைக் கண்டு பிடித்தலும் வெள்ளிடை மன்றத்தில் இணைகின்றன.

வம்ப மாக்க டம்பெயர் பொறித்த
கண்ணெழுத்துப் படுத்த வெண்ணுப் பல்பொதிக்
கடைமுக வாயிலுங் கருந்தாழ்க் காவலும்
உடையோர் காவலு மொரீஇய வாகிக்
கட்போ ருளரெனிற் கடுப்பத் தலையேற்றிக்
கொட்பி னல்லது கொடுத்த லீயா
துள்ளுநாப் பனிக்கும் வெள்ளிடை மன்றமும்
(5: 111—117)

ஊருக்குப் புதிதானவர்களின் பொருட்பாதுகாப்புக்கு உள்ள புகாரின் இவ் வாய்ப்பு கோவலன் புகுந்த மதுரையில் இல்லை. வெள்ளிடை மன்றம் என்றதால் ஐம்பூதத்துள் வெளி சுட்டப் பெறுகின்றது. கண்காணிப்புக்குரிய காவல் கட்புலனையும் பொறியையும் சுட்டுகின்றது. பிறர் பொருளைக் கைக்கொண் டால் கொண்டு போக வியலாது சுழற்சியளிக்கும் நிலை கோவல னிடமிருந்து சிலம்பைக் கவர்ந்த பொற் கொல்லனுக்கு மதுரை யானமையின் இயையாது போகின்றது.

இரண்டாவது மன்றமாக இலஞ்சி மன்றம் சுட்டப்பெறுகின் றது. (5: 118—121) பொய்கையானமையின் நீர் எனும் பூதமும் உடற் குறைபாடுகள் நீக்கலால் மெய்ப் பொறியும் புலனும் பற்றிய எண்ணமாக இணைகின்றது. உடற்குறையும் மனக் குறையு மிணைதல் முன்பு சுட்டப் பட்டதற்கேற்ப, விலங்கு நடைச் செலவின் பொற் கொல்லனிடம் நீங்கப் படாச் சூழல் புகாருக்கு வேறான நிலையால் அமைகின்றது; மெய்ப்பை புக்க கொல்லன், மனித மெய்ம்மை யற்றவனாக அமைந்து, பசுத் தோல் போர்த்திய புலியாக, மனித உருவின் விலங்காக, உள்ளத் தில் கூனுற்றவனாக அமைகின்றான்.

பலவகைத் துன்பம், உடல் நோய் நீக்கி உயிரளிக்கும் நெடுங்கல் நின்ற மன்றம் அப்பண்பால் காற்றுப் பூதமாகவும் மூக்குப் பொறியாகவும் உயிர்ப்புப் புலனாகவும் அமைந்து மைய இடம் பெறுகின்றது. மாண்ட கோவலனுக்கு உயிரளிக்கும் கண்ணகியை இங்கு நினைக்கலாம்.

வஞ்ச முண்டு மயற்பகை யற்றோர்
நஞ்ச முண்டு நடுங்குதுய ருற்றோர்
அழல்வாய் நாகத் தாரெயி றழுந்தினர்

' கழல்கட் கூளிக் கடுநவைப் பட்டோர்
சுழல வந்து தொழத்துயர் நீங்கும்
நிழல்கா ணடுங்க னின்ற மன்றமும்

(5:122—127)

கோவலன் சிலம்பு விற்கச் சென்று மீளாததால், அவனைக் காணாது கலங்கிய கண்ணகி, 'வஞ்சமோ வுண்டு மயங்குமென் னெஞ்சன்றே' (18:21), 'நடுக்கு நோய் கைம்மிகும்' (18:16) என அரற்றலில் இணைவு புலப்படுகின்றது.

ஒழுக்கக் குறைவைத் தண்டிப்பதற்காக பூத சதுக்கம் அமைகின்றது. மீட்க முடியாதபடி கைப்பற்றி, உடலையும் உயிரையும் அழித்து உண்ணும் நிலையால் நெருப்பு எனத் தக்கது. பொய்க்கரியாளனொருவனை இப்பூதம் புடைத்துணும் காட்சி (15:76-86), மாடலனுரையிலமையும். பொய் கூறிய பொற்கொல்லன் தன் வாய்மை நீங்கிய சொல்லால், பூதத்தால் புடைக்கப்படத் தக்கவன். இதனால் வாய்ப்புலன் பொருந்து கின்றது.

தவமறைந் தொழுகுந் தன்மையி லாளர்
அவமறைந் தொழுகு மலவற் பெண்டிர்
அறைபோ கமைச்சர் பிறர்மனை நயப்போர்
பொய்க்கரி யாளர் புறங்கூற் றாளரென்
கைக்கொள் பாசத்துக் கைப்படு வோரெனக்
காத நான்குங் கடுங்குர லெடுப்பிப்
பூதம் புடைத்துணும் பூத சதுக்கமும்

(5:128-134)

மக்களும், அமைச்சர் வரையான அரசு அலுவலரும் பிழைபடும் போது, வெளிப்படையாக, பேரொலி யெழுப்பி, அழிக்க முன் வரும் இம்மன்ற நிலைக்கு மாறாகப் பாவை மன்றம் பேசாது, கண்ணீர்விட்டு அமைகின்றது. மனிதர் தவறினால் உடனடியாகத் தண்டிக்க முன்வந்து, தடுப்பினும் தடுக்க முடியாது செயலாற்றும் சதுக்கப் பூதநிலை, மன்னன் என ஆகும்போது முற்றிலும் மாறுபடுகின்றது. மக்களோ, பிறிதொரு ஆற்றலோ மன்னனைத் தண்டிக்க முடியாத காலநிலை; பொறுத்து நிற்கும் நிலம் பூதம் இதில் பொருந்துகின்றது.

அரைசுகோல் கோடினு மறங்கூ றவையத்
துரைநூல் கோடி யொருதிறம் பற்றினும்

நாவொடு நவிலாது நவைநீ ருகுத்துப்
பாவை நின்றழூஉம் பாவை மன்றமும்
(5:135-138)

கோவலன் கொலைக்குக் காரணமாகி, ஆராயாது, பொற்கொல்லனின் சொற் பேச்சுக் கேட்டு மன்னன் அமைந்து அரசுகோல் கோடியதால், கேள்வியும், செவியும் புலனாகவும் பொறியாகவும் இணைகின்றன.

அரசன் தவறும்போது, பிறர் தண்டனை அளிப்பதில்லை தாமே தமக்குத் தண்டனை வழங்குவர். தன் கையைத் தறித்த பொற்கைப் பாண்டியன், மகனைத் தேர்க்காலிலிட்ட மனு ஆகியன காப்பியத் துணைக் கதையில் இம் மன்றத் தோய்வைக் காட்டுகின்றன. பாண்டிய மன்னனும் தானே தனக்குத் தண்டனை வழங்கி உயிர்விட்டு, கோடிய கோலைநிமிர்க்கிறான். ஆனால், நவை நீருகுக்கும் புகார்ப்பாவையாகவன்றி, வழக்குரைக்கும் பூம்புகார்ப் பாவையால் இது ஏற்படுகின்றது. கற்பனைக் கூறிலும் கவிஞர் காப்பிய முழுமையையும், மனித இயல்பையும் உலக நிலையையும் பொருத்துதல் தெரிகின்றது.

உவமை

அணிகளில் சிறந்ததாகவும், முதன்மையாகவும், எல்லா அணிகளுக்கும் அடிப்படையானதாகவும் அமைவது உவமை. இது எல்லா இலக்கியத்திற்கும் ஏற்றதும் உரியதுமான உத்தியாகும்.காப்பியத்தில், தனிப்பாடலிலக்கியத்தை விடவேறுபட்ட நிலையில் உவமையாட்சிக்கு இடமமைகின்றது. ஒருவருக்குப் பல சூழலில் பல உவமை யமைதலைக் காப்பியப் போக்குக் காட்டலாம். அவ்வாறன்றி ஒரே உவமை தொடர்ந்து, பயன் படுதலையும் அமைக்கலாம். சில காரணம் கொண்டமையும் இந் நிலைகள், அதற்கேற்ப சில ஆழ் எண்ணங்களையும் குறிக்கலாம். முன்பின் இணைவுகளும் விளக்கமும் அமைக்கலாம்.

பாத்திரத்திற்கேற்பவும், பாத்திரப் பண்புக்கேற்பவும் கவிஞர் உவமையளிப்பார். ஒரு கதைமாந்தனுக்கேற்ப அவன் காட்சியில் பிறிதொரு பாத்திரம் போன்ற உவமையாள்வார். அன்றியும் ஆசிரியரின் தன்னியல்பும் பரந்து வெளிப்படும் வண்ணம் உவமைகளை அமைப்பார். சிலம்பில் இத்தன்மைகள் வெளிப்பட இளங்கோ அமைக்கின்றார்.

மாதவியைப் பெயருக்கேற்பக் கொழுகொம்பை நாடும் கொடியாகக் காட்டுகின்றார். கொடி நிலைக்குப் பொருத்தமாக அவள் கண்களையும் மலராகத் தொடர்ந்து காட்டு

கின்றார். பூவாளியால் காதல் புண்கள் தோற்றுவிக்கும் காமனின் ஆணைப்படிச் செயற்படுபவளாதலால் இவளுக்கும் மலர்க்கண் அமைத்தார் என இணைவு காணலாம். அன்றியும் தாமரை, அசோகு, முல்லை, குவளை, மா எனும் அவன் ஐங்கணைகளில், அவன் ஆளுகின்ற காலமான இளவேனிலின் இன்பப் பொழுதிற்கேற்ற மாமலரையே அவள் கண்களில் பொருத்துகின்றார். இம்மாமலர் நெடுங்கண் மாதவி (3:170)யின் துறவால், அம் மதனனும், மாமலர் வாளி வறு நிலைத் தெறிந்து (15:101) கையற் றேங்குகின்றாள் என்பதில் இவ் இணைவு தெளிவுபடுகின்றது.

கண்ணகியையும் கோவலனையும் பார்ப்போர் இயல்புக் கேற்ப பல்வகை உவமையால் சுட்டுகின்றார் அடிகள். கவிஞரின் அறிமுகத்தில் அவள் போதிலார் திருவாகவும் அவன் செவ்வேளாகவும் அமைகின்றனர். தொடர்ந்து அவரே அவர்களைக் காமனும் மனைவியுமாகக் காட்டி, பின்பு வம்பப் பரத்தை வறு மொழியாளன் இயல்புக்கேற்பக் காமனும் தேவியுமாகக் காட்டு கின்றார். ஆயர்பாடியினரின் இயல்புக்குப் பொருத்தமாகக் கண்ணனும் நப்பின்னையுமாக அமைகின்றனர். அன்றியும் யானையை மருப்பொசித்த கண்ணனின் அல்லியக் கூத்துப் போன்று கோவலன் கடக்களிறடக்கியதும் இணைகின்றது. குன்றக்குரவர் வேங்கைமர நிழலில் நின்ற கண்ணகியைத் தம் இயல்புக்கேற்ப வள்ளியாகக் காண்கின்றனர்.

காப்பிய இறுதி, ஆசிரியரை இளவரசனாகவும், அரசியல் துறவியாகவும் காட்டுகின்றது. இதற்கு ஏற்பக் கவிஞரின் படைப்பில் பல அரசியலுவமைகள் பயின்று ஆசிரியரின் மனத்தில் உறைந்த அரசியல் எண்ணங்களையும், அத்துறை அறிவையும், அதன் தாக்குறவையும் புலப்படுத்துகின்றன. இன்னொரு விதமாகச் சொன்னால், காப்பியத்தில் பயிலும் அரசியலுவமைகளே கவிஞரைஅரசிளங்குமரனாகக் காட்ட வல்லனவாய் அமைகின்றன. அரசியல் செய்திகள் வெளிப்பட வரக் கூடிய வஞ்சிக் காண்டத்திற்கு முன்னும் உவமை வாயிலாக அரசியலைத் தந்து உத்திப்பயன் காட்டுகின்றார் அடிகள்.

போரும் வெற்றியும் பெருநில மன்னர்க்குத் தேவையான சிறப்புகளாகும். களம் கண்ட மன்னனும் வீரனும் சிறப்புடையவராகின்றனர். புறவாழ்வின் இப்போர் நிலையைக் கோவலன் கூற்றில் அகவாழ்விலும் பொருத்துகின்றார் அடிகள். கண்ணகியின் விற்புருவங்கள் காமனை வெற்றி கொண்டமைக்கு அவன் தந்த பரிசாகின்றன.

அடையார் முனையகத்து அமர்மேம் படுநர்க்குப்
படைவழங் குவதோர் பண்புண் டாகலின் (2:42-43)

பூம்புகாரின் விளக்கமான வருணனையை இந்திர விழாச் சூழலில் தரும் போதும் கவிஞர் அரசியலுவமையை ஆளு கின்றார். நகரின் இருபகுதியாக அமையும் மருவூர்ப் பாக்கம், பட்டினப்பாக்கம் ஆகியவற்றினிடையே யுள்ள இடைநிலம் இரு பகை மன்னர் சந்திக்கும் போர்க்களம் போல் பரக்கின்றது.

இருபெரு வேந்தர் முனையிடம் போல
இருபாற் பகுதியி னிடை நிலம்... (5: 59-60)

இரு மன்னரின் பாடியும், இடை நிலமுமாக மட்டுமமையும் இந் நிலை, போர்ச் சூழலால் ஒலி மிக்கு அமைதல் கூடும் புகாரை நீங்குகின்ற கண்ணகி முதலிய மூவரின் வழிச் செலவையும் பல் வகை இயற்கைக் காட்சிகளுடனும் ஒலிகளுடனும் தரும் போது கவிஞர் போர்க் களத்தின் இந்நிலையை நினைக்கின்றார்.

காவிரிப் புதுநீர் கடுவரல் வாய்த்தலை
ஓவிறந் தொலிக்கு மொலியே யல்ல
தாம்பியுங் கிழாரும் வீங்கிசை யேத்தமும்
ஓங்குநீர்ப் பிழாவு மொலித்தல் செல்லாக்
கழனிச் செந்நெற் கரும்புசூழ் மருங்கிற்
பழனத் தாமரைப் பைம்பூங் கானத்துக்
கம்புட் கோழியுங் கனைகுர னாரையும்
செங்கா லன்னமும் பைங்காற் கொக்கும்
கானக் கோழியு நீர்நிறக் காக்கையும்
உள்ளு மூரலும் புள்ளும் புதாவும்
வெல்போர் வேந்தர் முனையிடம் போலப்
பல்வேறு குழூஉக்குரல் பரந்த வோதையும்
(10: 108-119)

வெற்றி பெற்ற மன்னருக்குத் தோல்வியுற்றோர் திறை செலுத்துதல் இயல்பு. அன்றியும் நாட்டு மக்களும், பகையர சரும், சிற்றரசரும், வேறு மன்னரும் இறையாகவும், கறை யாகவும், திறையாகவும் பல்பொருள் அளித்தனர். குன்றக் குறவர், மலைவளம் காண வந்த மன்னனுக்கு மிகப் பல வகை யான மலைபடு பொருட்களைச் சுமந்து வந்து அளிக்கின்றனர். இக் காட்சியில் சேர அரசனின் தலைநகரான வஞ்சியில் திறை சுமக்கும் பகைமன்னரையே அடிகள் காண்கின்றார்.

அளந்துகடை யறியா வருங்கலன் சுமந்து
வளந்தலை மயங்கிய வஞ்சி முற்றத்து

இறைமகன் செவ்வி யாங்கணும் பெறாது
திறைசுமந்து நிற்கும் தெவ்வர் போல
யானை வெண்கோடும் அகிலின் குப்பையும்
... ...
மலைமிசை மாக்கள் தலைமிசைக் கொண்டாங்கு
(24: 34-55)

நல்லாட்சியும், வெற்றியுமுள்ள குறிக்கோ ளரசு ஒரு பாலாக, குறையுடைய கொடுங் கோலரசும் காணப்படக் கூடியதே. செவ்விய அரசியலை உணர்ந்த கவிஞர் இத்தகு தீநிலையையும் கேட்டு, கருதியிருந்தமையை அப்பாங்கின் உவமைகள் காட்டும். மதுரைப் பெருவழியின் வேனில் வெம்மையைக் காட்சிப் படுத்த கவிஞருக்கு இத்தகு காட்சிகள் உவமையாகின்றன. அரசன் அறமற்றவனாகும் போது, அவன் சேவகரும் அப்பாங்கினராகி வேனில் வெம்மையாகி மக்களை வருத்துகின்றனர்; அரசு பயனற்ற பாலையாகித் திரிகின்றது.

கோத் தொழிலாளரொடு கொற்றவன் கோடி
வேத்திய லிழந்த வியனிலம் போல
வேனலங் கிழவனொடு வெங்கதிர் வேந்தன்
தானலந் திருகத் தன்மையிற் குன்றி
முல்லையுங் குறிஞ்சியு முறைமையிற் றிரிந்து
நல்லியல் பிழந்து நடுங்குதுய ருறுத்துப்
பாலை யென்பதோர் படிவங் கொள்ளும் (11: 60-66)

கொடுங்கோ லரசனின் ஆட்சி மக்களால் வெறுக்கப்படலால், அவர் அவன் வாழ்வு முடிவை எதிர் பார்க்கின்றனர்; அவன் முடிவு அவர்கட்குத் துன்ப முடிவாகின்றது. வேனிற் காலக் கதிரவனின் அஸ்த மனத்தைக் கருதியிருந்த மூவரை இச் சூழல் உவமையுடன் தருகின்றார் அடிகள்.

கொடுங்கோல் வேந்தன் குடிகள் போலப்
படுங்கதி ரமையம் பார்த்திருந் தோர்க்கு
பன்மீன் றானையொடு பாற்கதிர் பரப்பித்
தென்னவன் குலமுதற் செல்வன் தோன்றி (13: 15-18

கொடுங்கோல் மன்னன் வீழ்ச்சி, தொடர்ந்து தண்மதி போன்ற நல்லாட்சி வரும் என்பதால் எதிர்பார்க்கப்படுகின்றது. நல்லாட்சி புரியும் மன்னனின் மறைவோ இதற்கு மாறாக மிகுந்த துன்பம் தருவதாக அமைகின்றது. அதுவும் இளவரசன் மிகவும்

இளையவனாகி, உடனடியரசைச் செவ்வையாகப் பாதுகாக்கும் ஆற்றலில் குறைபடின் குடிகளின் துன்பம் எல்லை கடக்கின்றது. பெருமன்னனின் மறைவை எதிர்நோக்கியிருந்த பகை மன்னரும் அண்டை மன்னரும் குறுநில மன்னரும் கிளர்ச்சி செய்து துன்பம் மிகுவிக்கின்றனர். இளவரசன் ஆட்சியை ஏற்று நிலை நிறுத்துவது வரை இந்நிலை தொடர்கின்றது. இத்தகு சிக்கலான பாங்கு அரசில் அமைவதை, மாலைக் கதிரவனின் மறைவிலும், மாலை மயக்கம் திங்கள் தோன்றுவது வரைத் தொடர்வதிலும் கவிஞர் காட்டியமைகின்றார்.

அரைசு கெடுத் தலம்வரு மல்லற் காலைக்
கறைகெழு குடிகள் கைதலை வைப்ப
அறைபோகு குடிகளொ டொருதிறம் பற்றி
வலம்படு தானை மன்ன ரில்வழிப்
புலம்பட விருத்த விருந்தின் மன்னரின்
... ...
மல்லன் மூதூர் மாலைவந் திறுத்தென
இளைய ராயினும் பகையரசு கடியும்
செருமாண் டென்னர் குலமுத லாகலின்
அந்தி வானத்து வெண்பிறை தோன்றிப்
புன்கண் மாலைக் குறும்பெறிந் தோட்டிப்
பான்மையிற் றிரியாது பாற்கதிர் பரப்பி
மீனரசாண்ட வெள்ளி விளக்கத்து

(4:8-25)

பல்வகையான அரசுகளையும், அரசியல் நிலைகளையும், அரசச் செயல்களையும் இவை காட்டுகின்றன. கதையின் அமைப்பிற்கேற்ப மதுரைக் காண்டத்தில் வெய்ய அரசாட்சியையும், வஞ்சிக் காண்டத்தில் வெற்றியின் திறைபெறும் நிலையும், புகார்க் காண்டத்தில் மாலைக் குறும்பெறிந்த தண்ணாட்சி நிலையும் காட்டிக் கண்ணகி வாழ்வுக்கு இணையாகவும் கொண்டு செல்கிறார்.

தொடர் உவமை எனக் கூறத்தகும் புதுவகை யொன்றை மண்ணக மடந்தையைக் காட்டுவதன் மூலம் இளங்கோ படைக்கின்றார். நேரடியாக மண்மகள் கண்ணகிக்கு உவமை என வெளிப்படக் கவிஞர் கூறாத போதும் காப்பிய மெங்கும் இதன் பயிற்சி அவ் வமைப்பைத் தோற்றுவிக்கின்றது.* பின்புலமும்முன்

* சிலம்பில் மண்ணக மடந்தை, சிலம்பின் சில பரல்கள். பக். 58-66

புலமும் ஒன்றையொன்று அண்மி, ஒட்டிச் செல்வதாகி ஒன்றை யொன்று நிறைவு செய்கின்றன (complimentary).

நிலமகளைப் பெண்ணாக உருவகித்தல் எனும் மரபு எண்ணம் இளங்கோவிடம் தொடர்கின்றது. இவள் கண்ணகிக்கு ஏற்ற இணைப்பின்புலம் அமைக்கின்றாள். அவள் வருந்தும் போது வருந்தி, தனிமையுறும்போது தனிமையுற்று, மயங்கும் போதுமயங்கி ஒத்துணர்வுகாட்டுகின்றாள். அகப்பாடல்,உணர்வு களின் உரிப்பொருளுக்கு ஏற்ற திணைநிலங்களை அளிப்பதன் ஒரு பரிணாம வளர்ச்சியாக இது கருதத் தக்கது.

மண்ணக மடந்தையின் தோற்றம் முதலில் அந்தி மாலைச் சிறப்புச் செய்காதையில் அமைகின்றது. தோற்றத்திலேயே துன்பம் தந்து துன்பியலான உச்சத்தைச் சுட்டுகின்றது. கதிரவன் மறைந்த மாலைப் பொழுதின் நிலமகள் வருணனை அவலச் சுவை பொருந்த அமைகிறது:

விரிகதிர் பரப்பி உலகமுழு தாண்ட
ஒருதனித் திகிரி யுரவோற் காணேன்
அங்கண் வானத் தணிநிலா விரிக்கும்
திங்களஞ் செல்வன் யாண்டுளன் கொல்லெனத்
திசைமுகம் பசந்து செம்மலர்க் கண்கள்
முழுநீர் வார முழுமையும் பனித்துத்
திரைநீ ராடை யிருநில மடந்தை
அரைசு கெடுத் தலம்வரும் அல்லற்காலை

(4:1—8)

அந்திமாலை இணைந்தார்க்கு இன்பம் வழங்கும் செவ்வியுடை யது; பிரிந்தோர்க்குப் பெருந்துயராவது. இக் காதையிலேயே அரங்கேற்றத்தைத் தொடர்ந்து கோவலனைப் பெற்றதால் மாதவி மகிழ்வையும் கண்ணகி துயரையும் அடிகள் அடுத்தடுத்து மொழிகின்றார். கதிர்க் கணவனைப் பிரிந்து மதிமைந்தனையும் காணாது கலங்கும் கண்ணகி மடந்தையில் கோவலனைப் பிரிந்த கண்ணகியின் இணைக் காட்சி புலப்படுகின்றது. மாதவி எனும் மாலை, கோவலனைக் கவர்ந்து கொண்டது; இல்வாழ்வுக்குரிய நற்பெரும் மகப்பேறும் பெறாமையால் தன் அல்லலாற்றும் வகை யறியாது கண்ணகி உற்ற அலமரல் வருத்தத்தைக் கவிஞர் மண்ணக மடந்தையில் ஏற்றி மொழிகிறார். பிரிந்த கோவல னைக் கண்ணகி தன்னைப் புரக்கும் புதல்வனாக வேணும் பெற விரும்பினாள் என்பதனை, மாதரி 'நோதகவு உண்டோ நும் மகனார்க்கு இனி' எனக் கண்ணகியிடம் கேட்டலில் கவிஞர் பொருத்துகின்றார் எனலாம். (16:17)

அந்திமாலைச் சிறப்புச் செய் காதையில், மாலையில் கதிரவனைக் காணாது கலங்கிய மண்ணக மடந்தை தொடர்ந்து வரும் இந்திர விழவூரெடுத்த காதைத் தொடக்கத்தில், மீண்டும் கதிரவனின் காலை வரவால் மகிழ்வு பெறுகின்றாள். கதிரவனைப் போன்று கோவலனும் கண்ணகியின் பிரிவாகிய இருட் போர்வையை நீக்கி இணைவு வாழ்வாகிய ஒளியினைத் தர வருவான் என்பது மண்ணக மடந்தையின் இக் காட்சியில் புலப்படுகின்றது.

அலைநீ ராடை மலைமுலை யாகத்
தாரப் பேரியாற்று மாரிக் கூந்தல்
கண்ணகன் பரப்பின் மண்ணக மடந்தை
புதையிருள் படாஅம் போக நீக்கி
உதைய மால்வரை உச்சித் தோன்றி
உலகுவிளங் கவிரொளி மலர்கதிர் பரப்பி

(5:1-6)

கண்ணகியின் பிரிவு நீங்க, கோவலன் மீண்டும் திரும்ப, இவ் இந்திர விழவும், அதில் மாதவி பாடலால் கோவலன் கொண்ட ஊடலும், இருவர் பாடிய கானல் வரியும் காரணமாகுமாற்றை, முன் குறித்து மண்ணக மடந்தையின் மகிழ்வு அமைகின்றது. கண்ணகியின் வரப்போகும் மகிழ்வை எண்ணி மணமகள் முன் மகிழ்தலாகிக் களம் ஒருக்குகின்றாள்.

கோவல கண்ணகியர் இணைந்து கவுந்தியுடன் மதுரைக்கு நேராகச் செல்லும்' காட்சியில் மீண்டும் மண்மகளை இணைப் பின்புலமாகக் கவிஞர் காட்டுகின்றார். வேனிற் காலப் பகலான மையின் கதிர்களின் வெம்மைக்கு அஞ்சி வழி நடக்காது, நிலவு ஒளி தருகின்ற இரவில் பயணம் தொடர்கின்றனர். இவ் இரவை வருணிக்கின்ற அடிகள், கண்ணகியின் முந்தைய பிரிவான வேனில் வாழ்வை உடனிருந்து பார்த்தவள் போல் பார் மகளைப் படைக்கின்றார். கோவலன் பிரிந்த வேனிற் காலத்தில், கண்ணகி வேனிலுக்குரிய அணிகளும், மலர்களும், ஒப்பனையுமின்றி இருந்த நிலையும் (4: 47-57), இப்போது அவன் உடனிருந்த போதும், அதற்குரிய சூழலின்றி அமைந்ததும் உணர்ந்து பெருமூச்சு விட்டு மயங்குகிறாள் நிலப்பெண்.

பன்மீன் தானையொடு பால்கதிர் பரப்பித்
தென்னவன் குலமுதல் செல்வன் தோன்றித்
தாரகைக் கோவையும் சந்தின் குழம்பும்
சீரிள வனமுலை சேரா தொழியவும்

தாதுசேர் கழுநீர்த் தண்பூம் பிணையல்
போதுசேர் பூங்குழற் பொருந்தா தொழியவும்
பைந்தளி ராரமொடு பல்பூங் குறுமுறி
செந்தளிர் மேனி சேரா தொழியவும்
மலயத் தோங்கி மதுரையின் வளர்ந்து
புலவர் நாவிற் பொருந்திய தென்றலொடு
பானிலா வெங்கதிர் பாவைமேற் சொரிய
வேனிற் றிங்களும் வேண்டுதி யென்றே
பார்மக ளயாவுயிர்த் தடங்கிய பின்னர்

(13:17-29)

மணமகள் நலிவுற்றது போன்றே, கண்ணகியும் நீர் வேட்கை யால் வருந்திய காட்சியை இதற்கு முன்பே அடிகள் தந்தது இணைத்துச் சிந்திக்கத்தக்கது. தாமரைப் பாசடைத் தண்ணீர் கொணர்ந்து அங்கு அயாவுறு மடந்தை அருந்துயர் தீர்த்துக் (11:200-202) கோவலன் அமையும் காட்சிக்குப் பின், ஐயைக் கோட்ட நிகழ்வுகளைக் கூறி முடித்ததும் கவிஞர் மேற்கண்ட பார் மகளின் ஒத்துணர்வைத் தந்தார்.

இவ்வாறு மயங்கிய மணமகளைத் தண்ணீர் தெளித்து எழுப்ப முயலும் காட்சி கொலைக்களக் காதையில் அமை கின்றது. பல்லாண்டுப் பிரிவுக்குப் பின் இணைந்த போதும் உடனடிப் பயணப்பட்டு விட்டதால் சேர்ந்து வாழ இயலாத நிலை ஆயர்பாடியில் ஓரளவு தீர்கின்றது. கணவனுக்குத் தன் கையால் உணவு சமைத்து, அமுது படைத்த போது, நீர் தெளித்துத் தரையை மெழுகியது மண்ணக மடந்தையின் மயக் கம் நீக்குவது போல் அமைகின்றது.

மண்ணக மடந்தையை மயக்கொழிப் பனள்போல்
தண்ணீர் தெளித்துத் தன்கையாற் றடவி

(16:40-41)

இதில் குறிப்பாக, கணவனை இழந்து கண்ணகி மயக்கம் அடை வாள் (மயங்கு மென் னெஞ்சன்றே, 18:21) எனும் வருவது உணர்த்தலும், கோவலன் உடலைக் கொலைக்களத்து அவள் தழுவ, 'நிறைமதி வாண்முகம் கன்றியது என்று அவள் கண்ணீர் கையான் மாற்ற' லெனும் (19:63-64) செயலிணைவு அமை தலும் நினைக்கத்தக்கன.

வருவதுணர்ந்து மயங்கிய மண்மகள், கோவலன் கொலையை முன் கண்டாள். கற்பின் கொழுந்தான கண்ணகியைக் கவிந்து

நிற்கும் துயர எரியை, வருவதுணராது மகிழும் இருவருக்கு வேருக, மண் மடந்தையே அறிந்தாள். அவன் கொலையுண்ட போது மிக்க துயரடைந்ததாகக் காட்டி, கண்ணகியின் துயரை அதில் இணைக்கின்றார் கவிஞர்.

புண் உமிழ் குருதி பொழிந்துடன் பரப்ப
மண்ணக மடந்தை வான்துயர் கூரக்
காவலன் செங்கோல் வளைஇய வீழ்ந்தனன்
கோவலன் பண்டை ஊழ்வினை உருத்தென்

(16:214-217)

பட்டேன் படாத துயரம் (19:5) எனக் கண்ணகியின் உரையும் பொருந்தும். கோவலனின் இறப்புடன், காவலனின் அறம் பிழைத்ததும், அவன் ஆளுகையில் அமைந்த மண்மடந்தைக்குத் துயர் தந்தது எனப் பொருத்தலாம். மன்னனின் மறத்தால் உற்ற இந்தத் துன்பம், மன்னன் தன்னுயிரையே யளித்தலால் துடைத்து நீக்கப்படுகிறது; வளைந்த செங்கோல், செல்லுயிரால் நிமிர்த்தப்படுகின்றது.

அரைசர் பெருமான் அடுபோர்ச் செழியன்,
வளைகோல் இழுக்கத்து உயிராணி கொடுத்தாங்கு
இருநில மடந்தைக்குச் செங்கோல் காட்ட

(12:3-5)

இவ்வாறு அந்திமாலை முதல் கொலைக்களம் வரை உணர்வு செயல் நிலையில் இணைவுப் பின்புலம் அமைத்து, கண்ணகி வாழ்வையே உள்ளுறையாகக் கொள்கின்றாள் மண்மகள். தொடர்ச் சங்கிலி போல் ஐந்திடங்களில் இவ் இணைவுக் கண்ணியை அமைக்கின்றார் கவிஞர். 'மயக் கொழிப்பனள்' என்ற திறவுகோல் 'பார் மகள் அயாவுயிர்த்து அடங்கினாள்' என்ற பூட்டில் இணைந்து பிறிதொரு உத்தித்திறன் காட்டுகின்றது. இவ்வாறு கண்ணகியும் மண்மகளும் ஏன் இணையாகக் காட்டப்பட வேண்டும். இவள் வருத்தம் அவளும் ஏன் உற வேண்டும் எனக் கேள்வி எழலாம். கண்ணகி இந்நில வுலவுக்கு ஒளி தரு கின்ற விளக்காக அமைகின்றாள்; அவ்விளக்கு துயர இருளால் மயக்குறும் போது, நிலவுலகும் வருந்துதல் இயல்பே; இக் கருத்துப் படவே, கோவலன் வாயிலாக 'நீணில விளக்கு' (16: 90) எனக் கண்ணகியைப் புகழ்கின்றார் அடிகள்.

இம்மண்மகள் மீண்டும் மகிழ்வதற்கு வாய்ப்பேற்பட்டதா எனும் கேள்விக்கும் குறிப்பாக விடை அமைக்கின்றார். இவள் சேர அரசனால் மகிழ்ந்தாள் என்பதை

மண்களி நெடுவேல் மன்னவன் (25-64)

என்ற சொற்றொடர் சுட்டுவதாகக் கொள்ளலாம். வடவரை வென்று நங்கைக்கு இமயத்திலிருந்து கல் கொணர்ந்து கோயி லெழுப்பிய சேரன் காரணமாக, 'தந்தேன் வரம்' (30:164) என்ற கண்ணகியின் மகிழ்வும் இதில் இணைகின்றது.

காரணத்தோடு உவமைகள் காப்பியத்திலமைந்து உத்தியா கின்றன. கண்ணகியைக் கோவலன் உலவாக் கட்டுரையில் பல பாராட்டிய உவமைகள், பிற்குறிப்பு வழங்கியமை ஏற்கெனவே சுட்டப் பெற்றன. ஆருயிர் மருந்தாக (2:75) அவளைச் சுட்டி யமை இந்நிலையில் தனித்த சிந்தனைக்குரியது.* உடலுக்கு, உளத்திற்கு அவற்றின் நோய்க்கு மருந்து அமையும் நிலைக்கு மாறாக உயிர்க்கு மருந்தமைத்தல் தனித்தன்மையுடையது. தலைவனுக்குத் தலைவியும், காதலிக்குக் காதலனும் பிரிந்த காலத்து நோயாகவும், இணைந்த காலத்து மருந்தாகவும் அமை யும் சங்க இலக்கியம் காட்டும் மரபெண்ணம் இங்கு வேறுபடு கின்றது. பிரிந்த காலத்தன்றி இணைந்திருக்கும் காலத்து அவளை உயிர் மருந்தாகப் பாராட்டுவது. கோவலனின் ஊழ் வினையில் பிணிப்புண்ட உயிருக்கு, அவள் மருந்தாகி, வினை நீக்கிப்பழிதுடைப்பாள் எனவும் இறைவன்வைத்தியநாதனானது போல, வைத்திய நாயகி ஆவாள் எனவும் முற்குறிக்கவேயாக லாம்.

மக்களிடையே பயிற்சி பெற்றதும், சுட்டுதலால் உணரக் கூடியதுமான இலக்கிய ஆட்சி (allusion) உவமையாகப் பயன் படுவது இயல்பு. இந்தியப் பழம் பெரும் இலக்கியங்களான இதி காசங்களும் புராணங்களும் இந்நிலையில் செய்தி வழங்கி தமிழிலக்கியத்தில் மேற்கொள்ளப்பட்டு ஆளப்படல் கண்கூடு. சிலம்பும் ஒரு சில சூழலில் இராமாயண, பாரதக் கதைக் குறிப்பு களை இப்பாங்கில் வழங்குகின்றது.

கோவலன் நகர் நீங்கலால் பெற்றோரும் உற்றோரும் கொண்ட துயரைக் கோசிகன் 'அருந்திறல் பிரிந்த அயோத்தி போல' (13:65) எனும் இராமாயணத்தின் இராமன் காடேகலை வைத்து விளக்குகின்றான். கவுந்தி, கோவலனை ஆற்றும் நோக் கில் இராமன் கதையையும், பாரதக் கிளையான நளன் கதையை யும் கூறுகின்றார் (14:45-85). மதுரையில் நால்வேறு தெரு

* ஆர் உயிர் மருந்தே, சிலம்பின் சில பரல்கள், பக் 86-94.

வினரும் எரி மண்டலால் கலங்கியதைக் காட்டக் கவிஞர் பாரதத்தின் காண்டக வனம் எரிதலைக் கையாண்டார்.

பால்வேறு தெரிந்த நால்வேறு தெருவும்
உரக்குரங் குயர்த்த வொண்சிலை யுரவோன்
காவெரி யூட்டிய நாள்போற் கலங்க
(22.110-112)

செங்குட்டுவனின் பேராற்றலே, சில நாழிகை நேரங்களில் முடிந்த பேராற்றலாகக் காட்டும் போது, புராண, இதிகாச யுத்தங்கள் மேற் கோளாகின்றன.

செறிகழல் வேந்தன் றென்றமி ழாற்றல்
அறியாது மலைந்த வாரிய மன்னரைச்
செயிர்த்தொழின் முதியோன் செய்தொழில் பெருக
உயிர்த்தொகை யுண்ட வொண்பதிற் றிரட்டியென்
றியாண்டு மதியு நாளுங் கடிகையும்
ஈண்டுநீர் ஞாலங் கூட்டி யெண்கொள
(27:5-10)

தேவாசுர யுத்தம் பதினெட்டு ஆண்டிலும், இராமராவண யுத்தம் பதினெட்டுமாதத்திலும்பாண்டவதுரியோதனயுத்தம்பதினெட்டு நாளிலும், செங்குட்டுவனும் கனக விசையரும் செய்த யுத்தம் பதினெட்டு நாழிகையிலும் முடிந்தன என்பது செய்தி.

உவமையையும் பொருளையும் மாற்றிக் கூறும் திறமும் உத்தியாகச் சுட்டத்தக்கது. கவிஞர் கண்ணகியை அறிமுகப்படுத்தும் போது, அவள் உயர்ந்தவள் என்பது காட்ட, அவள் கற்பின் திண்மையைச் சிறப்பிக்க, அவள் திறம் போன்றது வடமீனின் திறம் என உவமையையும் பொருளையும் இடமாற்றுவார்.

தீதிலா வடமீனின் திறமிவள் திறம் (1:27)

உருவகம்

இளங்கோவின் காப்பியம் பெண்ணை மையமாகக் கொண்டது; பெண்மையைக் கருவாகக் கொண்டது. பெண்மையின் தண்மையையும், வெம்மையையும், பொறுமையையும், சீற்றத்தையும், ஆற்றலையும், ஆக்கத்தையும் காப்பிய மெங்கு மமைத்தார். பெண்மையைப் பெருமைப்படுத்தும் நோக்கத்துடன் சிலம்பைத் தந்ததால் பல்வகைப் பொருட்களிலும் கவிஞர் பெண்மையை உருவகிக்கிறார். பெண்ணிலும் பிற பலவற்றை உருவக

மாக்குகின்றார்.* பெண்ணின் முதன்மை பற்றிக் காப்பியத்தில் ஏற்பட்ட உத்தியாக இது அமைகின்றது.

வளமும் செழிப்புமுடைய பொருட்களைக் கவிஞர் பெண்ணாக உருவகித்தார். உலகத்தின் வளமைக்குக் காரணமாக அமையும் நிலத்தை இதனால் பெண்ணாகத் தந்தார். நிலமென்னும் நல்லாள் மன்னனால் ஆளப்படலால் பொருத்தமாக அவனைக் கணவனாகக் கொள்கின்றாள். இதனால், நிலமுற வீழ்ந்து வணங்கிய மன்னவனை இளங்கோ மண்மடந்தையின் வேட்கை தணித்தவனாக்குகிறார்.

இருநில மடந்தைக்குத் திருமார்பு நல்கியவள்
தணியா வேட்கையுஞ் சிறிது தணித்தனனே
(23:121-122)

அன்றியும் மன்னவன் நிலப்பெண்ணுக்கு இறைவனாகவும் குருவாகவும் அமைந்தான் என்பது· அரசனது கால்கள் நிலத்தைத் தீண்டியதில் திருவடி தீட்சை யாகிப் பொருந்துகின்றது.

பாடியிருக்கைப் பகல் வெய் யோன்றன்
இருநில மடந்தைக்குத் திருவடி யளித்தாங்
கருந்திறன் மாக்க ளடியீ டேத்த (26:88-90)

நிலத்தை வளப்படுத்துவது நீர். நீரின்றமையா துலகு எனவே நீர் நிலைகளையும் பெண்ணாக உருவகிக்கின்றார். காவிரி யாற்றைக் கவிஞர் பெண்ணாகப் பார்த்ததோடு மட்டுமன்றி, வீட்டை வளமுறச் செய்யும் மனைவியாகவும், நாட்டைச் செழிப்பாக்கும் தாயாகவும் தருகின்றார். காவிரியைப் பாடிய கோவலன் அரசு நிலையிலிருந்து காவிரியைப் பார்க்க, குடும்ப உணர்வோடும் தாய்மையும், பிள்ளைப் பேறும் உணர்ந்தவளாகக் காண்கின்றாள் மாதவி.

கருங்கயற்கண் விழித் தொல்கி நடந்தவெல்லா
நின் கணவன்
திருந்து செங்கோல் வளையாமை யறிந்தேன் வாழி
காவேரி (7:25:8-4)
வாழி யவன்றன் வளநாடு மகவாய் வளர்க்குந்தாயாகி
ஊழி யுய்க்கும் பேருதவி யொழியாய் வாழி காவேரி
(7: 27: 1-2)

* இளங்கோ பெண்ணைக் கண்ட காட்சி, சிலம்பின்சில பரல்கள், பக். 121—131

சோழ நாட்டு மக்களுக்குக் காவிரி தாயாக அமைந்ததைக் கவிஞரும், உழவரைக் குறிக்குமிடத்தில், 'பரப்புநீர் காவிரிப் பாவைதன் புதல்வர் (10: 148) எனத் தந்து பொருத்துகின்றார். கற்புடைய மனைவியாகக் காவிரியைக் கோவலன் காண்பதில் கண்ணகியை இணைத்துக் கருத முடிகின்றது.

கங்கை தன்னைப் புணர்ந்தாலும் புலவா தொழிதல் கயற்கண்ணாய்
மங்கை மாதர் பெருங்கற்பென் றறிந்தேன் வாழி காவேரி (7:2:3—4)

காவிரியைப் போன்று பிறிதொரு ஆறான வையையையும் மங்கையாகக் கவிஞர் உருவகிக்கிறார். காவிரியை அகநிலையில் காட்டி, வையையைப்புறநிலையில்காட்டுகின்றார்எனலாம். கண்ணகியின் அமைதி காவிரியிலும் மாதவியின் அழகு வையையிலும் பொருந்துகின்றன. வையையை அடிகள் வருணிக்கும் போது 'உலகு புரந்தூட்டும் உயர்பே ரொழுக்கத்துப் புலவர் நாவிற் பொருந்திய பூங்கொடி' எனப் பேசுகின்றார். உலகைப் பாதுகாப்பது பெண்மை; உலகுக்கு உயிரூட்டுவது பெண்; உயர்வானதும் பெருமையுடையதுமான ஒழுக்கம் பெண்ணுக்கு பெருமை; அத்தகு பெண்மை புலவரால் போற்றப்படுகின்றது என ஆற்றின் நிலை பெண்ணுக்குப் பொருந்துகின்றது. வையைக் கரை மரங்களின் பலவகையான மலர்கள் ஆற்றில் விழுந்து அசைந்து கிடப்பதே அவளுக்கு மேகலையாயிற்று; மலர்கள் பரந்து மறைத்த மணற்குவியல்களே மார்பகங்கள்; சிவந்த முருக்க மலர்கள் வையைக்கு இதழும், வெண் முல்லை மலர்கள் புன்னகை சிந்தும் பற்களும், பிறழும் கயல்கள் கண்களும் ஆகின்றன; கருமணல் பரந்த கரையோரம் கூந்தல் நெளிவாகி மலர்த் தொகுதியே ஆடையாகின்றன.

...பிடவமு மயிலையும் பிணங்கரின் மணந்த
கொடுங்கரை மேகலைக் கோவை யாங்கணும்
மிடைந்துசூழ் போகிய வகன்றேந் தல்குல்
வாலுகங் குவைஇய மலர்ப்பூந் துருத்திப்
பால்புடைக் கொண்டு பன்மல ரோங்கி
எதிரெதிர் விளங்கிய கதிரிள வனமுலை
கரைநின் றுதிர்த்த கவிரிதழ்ச் செவ்வாய்
அருவி முல்லை யணிநகை யாட்டி
விலங்குநிமிர்ந் தொழுகிய கருங்கய னெடுங்கண்
விரைமலர் நீங்கா வவிரறற் கூந்தல்......

வையை யென்ற பொய்யாக் குலக்கொடி...
புண்ணிய நறுமல ராடை போர்த்து
(13:158-176)

காவிரியும் வையையும் போலவே கங்கையும் கன்னியும் மடந்தை யாகுதலைக் கானல்வரி சுட்டும். ஆற்றையும் கடலையும் பெண் ணாக உருவகித்தது போலவே பொய்கையிலும் பெண்ணுரு சமைக்கின்றார். வையைக் கண்ணிறைந்த நீரை மறைத்துவரும் பெண்ணாகக் காட்டியவர் பொய்கையை துயில் நீங்கி எழும் பெண்ணாக்குகின்றார். அன்னமே நடையாக, தாமரை வாயும், கருமணற் கூந்தலும், குவளைக் கண்ணும் உடைய அவளை வண்டின் முரற்சி பள்ளியெழுச்சிப் பாட்டாகி எழுப்புகிறது.

அன்ன மென்னடை நன்னீர்ப் பொய்கை
ஆம்ப னாறுந் தேம்பொதி நறுவிரைத்
தாமரைச் செவ்வாய்த் தண்ணறற் கூந்தற்
பாண்வாய் வண்டு நோதிறம் பாடக்
காண்வரு குவளைக் கண்மலர் விழிப்ப (4:72-76)

நிலத்திலும் நீரிலும் கண்ட இப்பெண்மையை, அதன் அழகை, நளினத்தை. இன்பத்தைக் கலைமடந்தையாம் மாதவியின் கையிலமைந்த யாழிலும் சுட்டுகின்றார் அடிகள்.

சித்திரப் படத்துட் புக்குச் செழுங்கோட்டின் மலர் புனைந்து
மைத்தடங்கண் மணமகளிர் கோலம்போல் வனப் பெய்திப்
பத்தருங் கோடு மாணியு நரம்புமென்
றித்திறத்துக் குற்றநீங்கிய யாழ் (7:1:1-4)

உவமையும், அதன் செறிவான உருவகமுமாக அமையும் இப் பெண்மைக்காட்சிகளுக்கு மாறாக முற்றுருவகங்களை ஆளல் கவிஞரின் தனித்த உத்தித்திறனாகக் கருதத்தக்கது. பொருளைச் சுட்டாது, வெறும் உவமத்தைப் பல்வகையாகப் பொருத்தித் தருவதால் இம் முழுமை உருவகங்கள் உருவாகின்றன. பெண் ணைப் படைத்துக் காட்டவே இப் பல் உருவகங்களையும் கவிஞர் கையாள்கின்றார். இந்திரவிழவுக் காட்சியில் வீதியில் உலாவும் பலவகை மகளிரைத் திங்களாக, கமலமாக, கூற்றமாக வான வல்லியாகப் புனைகின்றார்,

திங்கள் போன்ற முகம் எனவும், மேகக்கூந்தல் எனவும், மீன் கண்கள் எனவும், குமிழமலர் போன்றமூக்கு எனவும் வெளிப்படக் கூறாது, அப் பொருளே பெறப்பட பெண்ணின் காட்சி தரப்படு கின்றது.

கருமுகில் சுமந்து குறுமுய லொழித்தாங்
கிருகருங் கயலோ டிடைக்குமி ழெழுதி
அங்கண் வானத் தரவுப்பகை யஞ்சித்
திங்களு மீண்டுத் திரிதலு முண்டுகொல்
(5:204-207)

கானல்வரியின் நெய்தல் நில மகளின் காட்சியிலும், கவிஞர் ஒத்த உருவகத்தைக் கோவலன் கூற்றில் பொருத்துகின்றார்.

கயலெழுதி வில்லெழுதிக் காரெழுதிக் காமன்
செயலெழுதித் தீர்த்தமுகந் திங்களோ காணீர்
திங்களோ காணீர் திமில்வாழ்நர் சீறூர்க்கே
அங்கணேர் வானத் தரவஞ்சி வாழ்வதுவே (7:11)

முகத்தைத் திங்களாகக் காட்டியவர், உடலழகை வல்லியாக உருவகிக்கிறார். நிலத்தின் எக்கொடியுமன்றி வானத்துக் கொடி ஒப்புமை வழங்குகிறது. அதுவும், திங்களின் நீரில் வளர்ந்த தண் கொடியாகவும், மாரனால் பேணி வளர்க்கப் பெற்ற காமக் கொடியாகவும் அமைகின்றது.

நீர்வாய் திங்க ணீணிலத் தமுதின்
சீர்வாய் துவலைத் திருநீர் மாந்தி
மீனேற்றுக் கொடியோன் மெய்பெற வளர்த்த
வான வல்லி வருதலு முண்டுகொல்
(5:208-221)

பல்வகையான மலர்களை நினைப்பூட்டும் முகக் காட்சியை யும் கவிஞர் தருகின்றார். கோட்டுப் பூவும், கொடிப்பூவும், நீர்ப் பூவும் ஓரிடத்தில் இணையும் மலர்க் காட்சி பெண்ணின் முகத்தில் பொருந்துகின்றது. தாமரை மட்டும் முகமாய் விடுவதில்லை. இதழாகச் சிவந்த இலவமும், வெண் பற்களாக முல்லையும், கருங்கண்களாகக் குவளையும் மூக்காகக் குமிழும் அதில் பூத்துள் ளன. போதிலார் திருவாகக் கண்ணகி பிறந்த புகாரில், மன்ன னுக்கு வளங்காட்டத் திருமகள் தன் தாமரையிலிருந்து நீங்கி வந்து புகுந்ததால், அவளைத் தேடி அவள் இருக்கையான தாமரை தன்னை மறைத்த கோலத்தில் பிற மலர்த் தோழி யருடன் வருவதாகப் புனைவு பொருந்துகின்றது.

இருநில மன்னற்குப் பெருவளங் காட்டத்
திருமகள் புகுந்ததிச் செழும்பதி யாமென
எரிநிறந் திலவமு முல்லையு மன்றியும்
கருநெடுங் குவளையுங் குமிழும் பூத்தாங்
குள்வரிக் கோலத் துறுதுணை தேடிக்
கள்ளக் கமலந் திரிதலு முண்டுகொல்

(5:212-217)

புறநிலையில் அழகும், மென்மையும், இனிமையும் தோற்றும் பெண்கள், கண்டோர்க்குப் பெறலருமை பற்றித் துன்பம் செய்ய லால் உயிரை வருத்தும் கூற்றுவனாகின்றனர். கூற்றமாகவும், அணங்காகவும், கண் வலையால் உயிர் கொல்வதாகவும் அமை யும் பெண்மையைப் பன்முறை கானல்வரியில் சுட்டிய கவிஞர், இங்கு மன்னனின் பாதுகாவலுக்குள் நுழையவியலாத கூற்றுவன் பெண்ணுருவில் வந்து பொருந்தியதாகப் புனைவர்.

மன்னவன் செங்கோன் மறுத்த லஞ்சிப்
பல்லுயிர் பருகும் பகுவாய்க் கூற்றம்
ஆண்மையிற் றிரிந்துத னருந்தொழி றிரியாது
நாணிடைக் கோலத்து நகைமுகங் கோட்டிப்
பண்மொழி நரம்பிற் றிவவியாழ் மிழற்றிப்
பெண்மையிற் றிரியும் பெற்றியு முண்டென

(5:218-223)

வருணனை

காப்பியப் புனைவுக் கூறுகளில் வருணனைக்குத் தனித்த சிறப்பிடம் அமைகிறது. காப்பியப் போக்குக்குப் பின்னணியாகக் களனும் காலமும் வருணிக்கப்படுகின்றன. பொருளும், செயலும் அவற்றின் பண்பும் இயல்பும் வெளிப்படவும் சொல்லாலும் தொடராலும் அழகிய-பல அணிகளாலும் விரித்து விளக்கப்பட லாக வருணனை அமைகின்றது, பருப்பொருள் மட்டுமன்றி நுண் பொருளும் இதற்கு இடமளிக்கலாம். ஐம்புலனுக்கும் புலப்படும் வண்ணம், வடிவும், நிறமும், சுவையும், ஒலியும், ஊறும், மண மும் சிறு கூறுநிலையிலும் முழுவதாகவும் வருணனையில் இடம் பெறலாம்.

காப்பியத்தில் வரும் வருணனைகள் வெறும் இடம் நிரப்ப லாக அன்றி உத்திப்பயன் காட்டக் கூடும். அழகு சேர்க்கவும், கருத்து விளக்கவும் உதவலாம். பின் வருவதற்கு முற்குறிப்பு வழங்கலாம். முன் வந்ததற்கு முரண் காட்டலாம். ஆழ்கருத்தை

உள்ளுறுத்தலாம். ஏற்கெனவே சுட்டியது போன்று பல்குறிப்பும் வழங்கக் கூடும். காப்பியத் தலைவியரின் கேசாதிபாத, பாதாதி கேச வருணனை தருவதில் கவிஞர் கொண்ட உத்திநிலை இங்குக் கருதத் தக்கது.

கோவலன் கண்ணகியை நலம் பாராட்டலில், ஓரளவு கேசாதிபாத அமைப்புப் புலப்படுகின்றது. இங்கு இணைந்திருக்கும் நிலையில், 'குழவித் திங்கள் இமையவர் ஏத்த' (2:38) எனக் குறியாக் கட்டுரையில் தொடங்கி, உறுப்பு நிலையில் 'மடநடை' யுடன் (2:60) முடிந்து, பின்பு அவள் இயல்பு, பண்பு இவற்றைப் பாராட்டி உலவாக் கட்டுரையை நிறைவு செய்கின்றான். இணை வில் இருந்த இந்நிலையை, எதிராக மாற்றிப் பிரிவில் பாதாதி கேசமாகத் தருகின்றார் அடிகள். இவ்எதிர்மை, வாழ்வே தலை கீழாக மாறிவிட்டதைப் புலப்படுத்தி அமைகின்றது.

அம்செஞ் சீறடி அணிசிலம்பு ஒழிய
மென்துகில் அல்குல் மேகலை நீங்க
கொங்கை முன்றில் குங்குமம் எழுதாள்
மங்கல அணியிற் பிறிதணி மகிழாள்
கொடுங்குழை துறந்து வடிந்துவீழ் காதினள்
திங்கள் வாண்முகம் சிறுவியர்ப் பிரிய
செங்கயல் நெடுங்கண் அஞ்சனம் மறப்பப்
பவள வாணுதல் திலக மிழப்பத்
தவள வாணகை கோவல னிழப்ப
மையிருங் கூந்தல் நெய்யணி மறப்பக்
கையறு நெஞ்சத்துக் கண்ணகி (4:47-57)

மருதப் பிரிவின் இச்சித்திரம், அவனை முழுமையாக இழந்த பின்பு உள்ள சித்திரமாகவும் அமைகின்றது. புனையா ஓவிய நிலையன்றி திலகமிழந்த அமங்கல நிலையாகவும் அமைகின்றது. 'தவள வாணகை கோவல னிழப்ப' என்ற அழகிய சொற்றொடர், கணவன் பெற்றோர்க்கு அவள் காட்டிய 'வாயன் முறுவ'லையும் (16:80), மீண்ட கணவனிடம் 'நலங் கேழ் முறுவ னகைமுகங் காட்டிய' யதிலும் (9:72) சென்று இணைகின்றது. அன்றியும் செய்யாக் கோலமோடிருந்த (16:11) இவள் எல்லா அணிகளாலும் அழகு பெற்ற மறுநிலையைக் கடவுட் காட்சி தருகின்றது.

பொன்னஞ் சிலம்பிற் புனைமேகலை வளைக்கை
நல்வயிரப் பொற்றோட்டு நாவலம் பொன்னிழைசேர்
மின்னுக் கொடியொன்று மீவிசும்பிற் றோன்றுமால்
(29:9:2-4)

கண்ணகி, தனித்திருந்த சூழலில் அவளுக்குக் கவிஞர் பாதாதிகேச வருணனை அமைத்தது போல, மாதவிக்கு இணைந் திருந்த சூழலில் பாதாதிகேச வருணனை தருகின்றார். ஊடற் கோலத்தோடு இருந்த கோவலன் உவப்ப மாதவி நல்லணி அணி யும் காட்சியாக இது அமைகின்றது. சீறடி முதல் (5:82), தலை வரை (6:109) மாண்புற அணிகள் அணிகின்றாள். இம்முறை வைப்பே, இவளும் பிரிவுறுவாள் என்பது காட்டியது என உத்தித் தேர்ச்சி கொள்ள முடிகின்றது.

தற்குறிப்பு

இயல்பாக அமையும் பொருளையும், இயற்கையாக அமை யும் காட்சியையும், கவிஞர், தன் குறிப்பை ஏற்றி உத்தியாக்கு கின்றார். சிலம்பின் ஆக்கத்தில், பல உத்திகளும் இணைந்தும், இயைந்தும் செல்வதைக் கவியாற்றலாகக் காண முடிகின்றது. பாத்திரத்தோடுள்ள ஒத்துணர்வுக்குத் தற்குறிப்புப் பயனா கின்றது; வருவது முன்னுணர்த்தத் தற்குறிப்பு உதவுகின்றது. ஒன்றையே பலவிதகோணங்களில் காணும் காட்சியாக, ஒரு இலக்கிய அணிக்கூறினையே பல்வகை உத்திச் சார்பு தோன்ற பயன் கொள்கின்றார் அடிகள்.

இயல்பாகவும், என்றும் காணப்படுவதாகவும் அமையும் காலை, மாலைக் காட்சிகளை, மண்ணகத்தைப் பெண்ணாக்கி, அவர்முகம் பசத்தலாகவும் கண்ணீர் விடுவதாகவும் தன் குறிப் பேற்றி மொழிகின்றார். அன்றியும் மிக்க வெம்மையில் அடங்கிக் கிடக்கும் நிலத்தைக் கண்ணகியின் துயர்கண்டு மயங்கியதாகப் பொருத்துகின்றார். பாத்திரத்தோடுள்ள ஒத்துணர்வாக இவை யமைந்தன.

மேலும், மதுரையை நெருங்கும்போதுள்ள இயற்கைக் காட்சிகளிலும் செயற்கையமைப்பிலும் இவ்வாறே தற்குறிப் பேற்றி வருவது முன்னுணர்த்துகின்றார். கரைமரங்களின் மலர்ப் பெருக்கால் மூடப்பெற்ற வையையின் நீர்ப்பெருக்கு கண்ணகிக்கு வரும் துயர் கருதிக் கண்ணீரை மறைப்பதாகின்றது. தேன் நிறைந்து தென்றலில் அசைந்து அமையும் மலர்கள் நடுங்கிக்

கண்ணீர் வடிப்பனவாகின்றன. காற்றில் அசையும் கொடிகள் கோட்டைக்குள் வாராதே எனக் கைமறிப்பனவாகின்றன.

விழாக்காலத்துப் புகார் நகரில் செல்கின்ற பெண்களின் அழகுக் கூட்டத்தில் தன் கருத்தைக் கவிஞர் ஏற்றி வானத்துப் பாம்புப் பகைக்கு அஞ்சி வந்த திங்களாகவும், திருமகளைத் தேடி வந்த தாமரையாகவும், சோழனாட்சிக்கு மறைந்து புகுந்த கூற்றாகவும் பிறவும் காண்பர்.

இயல்பாகவே வேனிற்காலம் வந்தால் கூவும்குயிலோசையை ''ஊடினீர் எல்லாம் கூடுமின்'' எனக் காமன் ஆணையால் கூறும் எக்காள தொனியாக்குகின்றார். கொலைக்களத்தின் மாலைப் போதின் கதிர்மறைவையும் இருள் பரத்தலையும், கதிர்களைச் சுருக்கிச் செங்கதிரோன் சென்று ஒளித்ததாகவும், இருள்ஊட்டிய தாகவும் கூறுவார்.

கேட்குந கிளக்குந

உயிரும் இயக்கமுமில்லாத இயற்கைப் பொருட்களையும், பேசுமியல்பற்ற அஃறிணை உயிர்களையும், உணர்வு வெளிப் பாட்டிற்கு வாய்ப்பாகக் கொண்டு, பேசுவதாகவும், மனிதர் பேசுவதைக் கேட்பதாகவும் அமைத்தல் மரபுத்தியாகும். அகப் பாடலில் இது பயின்ற வளவுக்குப் புறப்பாடலில் இடம்பெறாத போதும், எவ்வுணர்வு வடிகால் சூழலுக்கும் ஏற்றதாகப் பொருந்தக் கூடும். மீவியல் பாற்றலாக, கண்ணகிக்குப் பதிலிறுக்கும் கதிரவன் போன்ற உரையாடல் நிலையன்றி, இவற்றில் ஒரு மொழி நிலையும், தனிமொழி நிலையும் பொருந்தல் சாலும்.

இன்பமும் துன்பமும் இத்தகு வெளியீடுகளைத் தரலாம். கானல்வரியின் அகப்பாடல்களில், காமம் மிக்க கழிபடர் கிளவி யாக வரும் பகுதிகளில் இயற்கைப் பொருட்களை விளித்து இரங்கல் திணைமரபுப் பொருத்தம் காட்டுகின்றது. காவிரியை முன்னிலைப்படுத்திப்பாடுதலும், சேரல்மட அன்னம் என விலக்க லும் கோவலன் பாடலில் அமையும். காவிரியுடன் மாலைக் காலத்தையும் முன்னிலையாக்கலும், குருகிடம் பேசலும் மாதவி யின் பாடலில் உண்டு. அன்றியும் தலைவியிரங்கல் மிகவும் பொருத்தமாக வருவதனை நெய்தற் கருப்பொருட்களை விளித்தலில் காணலாம்.

அம்மென் இணர அடும்புகாள் அன்னங்காள்
நம்மை மறந்தாரை நாமறக்க மாட்டேமால் (7:32)

புன்கண் கூர்மாலைப் புலம்புமென் கண்ணேபோல்
துன்பம் உழவாய் துயிலப் பெறுதியால்
இன்கள்வாய் நெய்தால் நீயெய்தும் கனவினுள்
வன்கணார் கானல் வரக்கண் டறிதியோ (7:33)

நேர்ந்த நம்காதலர் நேமிநெடுந் திண்தேர்
ஊர்ந்த வழிசிதைய ஊர்கின்ற ஓதமே
பூந்தண் பொழிலே புணர்ந்தாடும் அன்னமே
ஈர்ந்தண் துறையே இதுதகா தென்னீரே (7:35)

மகிழ்வுச் சூழலிலும் இம் முன்னிலைப் படுத்தல் அமையக் கூடுமென்பதைச் சேரன் வெற்றியுடன் வஞ்சி திரும்பும் காட்சி அமைத்தது. உழவர் தம் மகிழ்வைப் பகட்டினிடம் பேசி வெளியிடுகின்றனர்.

வடதிசை மன்னர் மன்னெயின் முருக்கிக்
கவடி வித்திய கழுதையே ருழவன்
குடவர் கோமான் வந்தா னாளைப்
படுநுகம் பூணாய் பகடே மன்னர்
அடித்தளை நீக்கும் வெள்ளணி யாமெனும்
தொடுப்போ ருழவ ரோதைப் பாணியும்
(27:225-230)

சுவையும் மெய்ப்பாடும்

ஒரு சுவை அல்லது மெய்ப்பாடு காட்டி வரும் கவிதை வெள்ளியீட்டிலிருந்து பல்சுவை விருந்தாய், பல மெய்ப் பாட்டுக் களஞ்சியமாய் அமையும் காப்பியம் வேறுபடுகிறது. நெருங்கிய சுவையும் பாவமும் உடையதாகக்காப்பி யமமைதல்இலக்கண ஆசிரியரால் கருதப்படுகின்றது. உணர்வுகளால் அருவமாய் மனத்தில் ஏற்படும் சுவையும், அது உடலில் வெளிப்படுகின்ற மெய்ப்பாடும் கதை மாந்தரிடம் காட்டப்படுவதுடன், கற்போர் பெறும் சுவையாகவும் அமையும். பாத்திரத்தின் ஒத்துணர்வு பார்ப்போரிடம் ஏற்படுவதால் தாக்கம் கொள்கின்றது. அத்துடன் கவிஞரின் கவிதைத் தன்மையும் கலைத் தன்மையும் இலக்கிய இன்பமும், முருகியல் இன்பமும் அளிக்கின்றது. இதனால் அவலத்தையும், இளிவரலையும் சுவைக்க முடிகின்றது.

பொதுவாகக் காப்பியம் வீர வுணர்ச்சி யுடையதாக இருத்தல் வேண்டும் (heroic) என்பது உலகக் கோட்பாடாக அமைகின்றது. தமிழ்க் காப்பியங்களிலும் இது ஓரளவேனும் அமைகின்றது. போர்க் களத்தில் புலப்படுத்தும் புற வீரமும், நெஞ்சத் திண்மையில் வெளிப்படும் அக வீரமும் கதைத் தலைவரிடம், முதன்மை மாந்தரிடம் புலப்படுகின்றன. வஞ்சிக் காண்டமே போர்க்காண்டமாகிச் சேரனின் வடநாட்டு வெற்றியைக் காட்டியமைந்த போதும், ஆறிய கற்பினளான கண்ணகி, கணவனின் அறமில் கொலையால் பாண்டியனை எதிர்க்கும் சீறிய கற்பினளாக எழுந்து வழக்காடு மிடத்து அக வீரம் புலப்படுகின்றது. காப்பியத் தலைவனிடமும், முதிய மறையோனைக் காக்க யானைக் கோட்டிடைப் புக்கதில் புறவீரமும், பூதத்தின் பாசத்தால் பிணிப்புண்ட கயவனுக்காகத் தன்னுயிரைக் கொடுக்க முன் வந்த நெஞ்சத் துணிவில் அக வீரமும் புலப்படுகின்றன. பாலை நில வேட்டுவரிடம் மறவீரம் காட்டி, மக்களிடமும் வீரச் சுவை பொருத்துகிறார் அடிகள்.

பொதுவாக நோக்கினால், சிலம்பு உலக இன்பமான இல் வாழ்வில் தொடங்கி, வானோர் உலகம் புகும் பேரின்ப நிலை காட்டி தெய்வ இயல்புடன் பக்திச் சுவை கலந்து அமைகின்றது; இடையில் துன்பச் சுவையும் விரவுகின்றது.[1] காப்பியம் அவலச் சுவையை மிகுதியாகக் கொண்டமைவதனைக் கோவலனின் கொலையும் கண்ணகியின் தனித்துறு துயரும் கொலைக் களம் முதலான காதைகளில் மிகுதியாகக் காட்டிக் காப்பியத்தில் வீரத்திற்குத்தக இச் சுவையைக் கொள்ளச் செய்கின்றது. இன்பமாகத் தொடக்கம் கொண்டாலும் கணவன் மாதவி மாட்டுப் பிரிந்ததால் முதலிலிருந்தே கண்ணகி வாழ்வில் பிரிவுத் துயரும் தனிமைத் துன்பமும் கண்ணீரும் அமைந்து, கணவன் மீண்டு வந்த பின்னும் இன்பத்தை நோக்கித் திரும்பாது துன்ப முடிவே இக வாழ்வில் கொள்வதாக அமைகின்றது. அவள் அழுகைக் குரல் ஊர் சூழ் வரியிலும் துன்ப மாலையிலும் மிகுதியாக ஒலிக்கின்றது. மாதவியின் கானல் வரிப் பாடல்களில் அசைவு காரணமான அவலமும் வருத்தம் காரணமான இளிவரலும் வெளிப்படுகின்றன. வேனிற் காதை காட்டும் அவள் சித்திரமும் துன்ப நிறைவைக் காட்டும்.

---

1 சிலம்பும் சிந்தாமணியும், ச. வே. சுப்பிரமணியன், தமிழ்ப் பதிப்பகம், சென்னை, 1979, பக். 155-156.

இக இன்பத்தின்நிலையாமை ஒரு பாலாகவும், இறையின்பத்தின் உயர்நிலை மறுபக்கமாகவும் இருமுக இணைவைச் சிலம்பு காட்டுகிறது. மனையறம் படுத்த காதை கோவலகண்ணகியர் புலன், புணர்வு காரணமாக உற்ற உவகையைக் காட்டுகின்றது. முதலிரு காதையின் இல்லற இன்பம் நிலைக்காது மாறி மாதவியோடுள்ள கோவலனின் இன்ப வாழ்வும் சில ஆண்டுகளே நிலைத்துப் பின்பு நிலை மாறுகின்றது. காப்பிய முற்பகுதியின் இக் காட்சிக்கு வேறாக, இடை, பிற பகுதிகள், அவன் அமரர் குழாத்து ஆனதும், அவள் அமரர்கோன் வந்து ஏத்தக் கணவனுடன் மறுமை புக்கதும், கடவுட் பத்தினியாக வழிபடப்பட்டதும் இறைமையின் நிலைத்த இன்பத்தைக் காட்டுகின்றன.

ஏற்கெனவே கண்டது போன்று, காப்பியச் செய்தி பதிகத்தில் இறும்பூதுடன் ஆரம்பித்து.

என்னேயிஃதென்னேயிஃ தென்னேயிஃ தென்னேகொல்...
மின்னுக் கொடியொன்று மீவிசும்பில் தோன்றுமால்
(29:9)

என்று சேரனுக்கு நல்லணி காட்டியதாலும் அரசர்க்குத்'தந்தேன் வரம்' என்று அருளியதாலும் மருட்கைச் சுவையுடன் முடிகின்றது. புதுமை காரணமாக ஏற்பட்ட அற்புத அவிநயம் இது. இடையில், மதுரை மாநகரத் தெருக்களில் வலம் வந்த நிலையில் 'வம்பப் பெருந் தெய்வம் வந்தது இதுவென் கொல்' என மருட்சியூட்டும் நிலை கண்ணகியின் வாயிலாக அமைகின்றது. கண்ணகியின் மருட்கை சிறுமை பற்றி,

மாயங்கொல் மற்றென்கொல் மருட்டியதோர் தெய்வங்
கொல்
போயெங்கு நாடுகேன் பொருளுரையோ விதுவன்று
(19 : 68-69)

போன்ற பகுதிகளிலும் அமைகின்றது. கண்ணகியின் கடவுள் நிலை மக்கள் வாயிலாகக் காட்டப்படுமிட மெங்கும் இம் மருட்கைச் சுவை யமைந்து அதனைக் காப்பியத் தொடக்க முதல் ஊடுருவியோடும் இழையாகக் காட்டுகின்றது.

நகைச்சுவை, எள்ளல், இளமை, பேதமை, மடன் காரணமாக எழுகின்றது. மதுரை மூதூர் யாதென வினவும் கண்ணகியின் பேதைமை காரணமாகக்கோவலன் நகைக்கிறான் (10-43). அச்சச்சுவை, தீக் கனாக் கண்ட பாண்டிமாதேவி நங்கோன்றன் கொற்ற வாயில் மணி நடுங்க நடுங்கு முள்ளம் (20:10) என்பதில்

வெளிப்படுகின்றது. பெருமிதச் சுவை, தறுகண், கொடை யிவற்றின் காரணமாக வெளிப்படுவதை,

கயமல ருண்கண்ணாய் காணாய் நின்னையர்
அயலூ ரலற வெறிந்தநல் லானிரைகள்
நயனின் மொழியி னரைமுது தாடி
எயின ரெயிற்றியர் முன்றி லிறைந்தன (10:17)

என வேட்டுவவரி காட்டுகின்றது. வெகுளி, அலை காரணமாக எழுதலைக் கவுந்தியின் சாபம் வெளிப்படுத்துகின்றது. கண்ணகி யின் வஞ்சினம் சினத்தின் உச்சத்தைக் காட்டும். குட்டுவன் சின முற்று வஞ்சினம் உரைத்தலும் (26:24), நீலன் கூறிய மொழி கேட்டு அவன் தாமரைச் செங்கண் தழல் நிறம் கொள்ளலும் (28:110) குடிகோள் காரணமான வெகுளியாகும்.

நாடகக் காப்பிய மாகையாலும், ஆடற் கலைக்குச் சிறந்த இடம் அளித்தலாலும் சிலம்புச் சுவைக்கும், அதன் மெய்ப்பாட்டு வெளிப்பாட்டிற்கும் மிக்க இடம் தருகின்றது. அடியார்க்கு நல்லார், சுவை ஒன்பது என நடுவு நிலைச் சேர்ப்பார். அன்றியும் அவிநயம் என்பது பாவகம், அஃது இருபத்து நான்கு வகைத்து என அவற்றையும் விளக்குவார். சாலினி, மெய்ம் மயிர் நிறுத்துக் காலெடுத் தோச்சி, அடிபெயர்த்தாடி' (12 : 8-11) தெய்வ முற்ற அவிநயம் காட்டுவதும் அவ்வாறே தேவந்தியைக்

கூற்றலைக் கூந்தல் குலைந்துபின் வீழத்
துடித்தனள் புருவந் துவரிதழ்ச் செவ்வாய்
மடித்தெயி றரும்பினள் வருமொழி மயங்கினள்
திருமுகம் வியத்தனள் செங்கண் சிவந்தனள்
கைவிட் டோச்சினள் கால் பெயர்த் தெழுந்தனள்
பலரறி வாராத் தெருட்சியள் மருட்சியள்
உலறிய நாவின ளுயர்மொழி கூறித்
தெய்வ முற்ற தேவந் திகைதான்
(30 : 38-45)

எனக் கவிஞர் தருவதும் தெளிவாக அமைகின்றன.

நிறம்

இயற்கையில் பல்வகையான நிறங்களும், நிறக்கலவைகளும் நிறச் சேர்க்கைகளும் காணப்படுகின்றன. நிறமுடைய பொருட் கள் சில செயல், பண்புகளுக்கு அடையாளமாகின்றன. அதன்

தொடர்ந்த பயிற்சியிலும் பயன்பாட்டிலும், பொருட்சார்பின்றி யும் நிறமே அடையாளமாகி நின்றுவிடல் இயல்பு. இப்பான்மை யால், வாழ்விலும் இலக்கியத்திலும் சில நிறங்கள், வரும் இடத் தாலும் பெறும் முதன்மையாலும் குறிப்பு வழங்கும் குறியீடாவ துண்டு.

அடிப்படை நிறங்களாக அமைவன செம்மை, நீலம், மஞ்சள் ஆகிய மூன்றுமே; எனினும் தமிழிலக்கியங்களை நோக்க இந் நிலையில் பயிற்சி அமையாது வேறு பல்திறம் காட்டுகின்றன.[1] கவிஞர் இவ்வண்ணங்களை ஆளுவதன் வாயிலாகவே சில கருத்து களை வெளியிடுகின்றனர் எனலாம். நிறத்தைச் சுட்டாது நிறமுடைப் பொருளைத் தருவதிலும் இத்தகு எண்ணச்சேர்க்கை அமைவதாக நினைக்கலாம். தனி நிறமும், வண்ணத்தொகுதி யும் இப்பாங்கில் அணுகப்படக்கூடும்.

சிலம்பில் செம்மை எனும் நிறம் எல்லாக் காதைகளிலும் அமைய வெண்மை, கருமை, நீலம், பசுமை என்பன முறையே ஒருசில காதைகளிலிடம் பெறாது அமைகின்றன.[2] சிலம்பின் அமைப்பையும் கதைப் போக்கையும் காணும்போது இந்நிலை காரணத்துடன் பொருந்தியது புலனாகும். குடிமக்கள் காப்பிய மாக அமையினும் முத்தமிழ் நாட்டு அரசருடன் தொடர்புற்று அமைந்ததால், காப்பியத்தின் பின் இரு காண்டங்களில் அரசர் திறனும், போரும் மிக்கு அமைந்ததால் அதற்கேற்பச் செம்மை முதன்மை பெறுகின்றது எனலாம். அரசர்க்குரிய நிறமாகச் சிவப்பு அமைதல், தீக்கொளுவப்பட்ட மதுரையிலிருந்து நீங்கும் அரச பூதத்தின் செவ்வுடலுடை யலங்காரத்தில் தெரிகின்றது.

வென்றி வெங்கதிர் புரையு மேனியன்
குன்றா மணிபுனை பூணினன் பூணொடு...
சண்பகங் கருவிளை செங்கூதாளம்
குங்கும வருணங் கொண்ட மார்பினன்
பொங்கொளி யரத்தப் பூம்பட் டுடையினன்
............செம்மையிற்
பவளச் செஞ்சுடர் திகழொளி மேனியன்...
அரைச பூதத் தருந்திறற் கடவுளும் (22:37-61)

1 பார்க்க இலக்கியத்தில் நிறம்(பதி) ச.வே. சுப்பிரமணியன், ந. கடிகாசலம், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1983.

2 சிலப்பதிகாரம், தா.வே. வீராசாமி, மேற்படி நூல், பக். 140.

அன்றியும் 'செங்கோல்' நிலையும் மறத்தொழிலான இரத்தம் சிந்துதலும் அரசில் இணைவது குறிப்பிடத் தக்கது. முக்குணங்களில், ராஜசம் சிவப்பாகச் சுட்டப்படும் தத்துவ மரபும், உணர்ச்சியும் ஆற்றலும் இரத்தத்தால் அமைவதால் அவை குருதியின் சிவப்பு நிறத்தால் குறிக்கப்படலும் இங்கு இணைத்துக் கருதத்தக்கன.

புறத்தின் இச்செம்மையும் செந்நிறமும் போன்றே அகத்திலும் சிவப்பு நிறத்திற்குத் தனித்த இடமுண்டு. செவ்வணி மரபினை அகப்பொருள் இலக்கணமும் இலக்கியமும் குறிப்பிடும், மதுரையைச் சுற்றிப் பார்க்கும் கோவலனைக் காட்டும்போது, இந்திரனுக்கு நகரம் 'செவ்வணி' காட்டுவதைக் கவிஞர் தருகின்றார்.

அரத்தப் பூம்பட் டரைமிசை யுடீஇக்
குரற்றலைக் கூந்தற் குடசம் பொருந்திச்
சிறுமலைச் சிலம்பிற் செங்கூ தாளமொடு
நறுமலர்க் குறிஞ்சி நாண்மலர் வேய்ந்து
குங்கும வருணங் கொங்கையி னிழைத்துச்
செங்கொடு வேரிச் செழும்பூம் பிணையல்
சிந்துரச் சுண்ணஞ் சேர்ந்த மேனியில்
அந்துகிர்க் கோவை யணியொடு பூண்டு
முலைச்சிற கரிந்த வச்சிர வேந்தற்குக்
கலிகெழு கூடற் செவ்வணி காட்ட (14:86-95

மதுரை பாண்டியனுக்குரியது; ஆனால் அது அவனுக்கன்றி, அவன் மேற்கொண்டு வென்ற வச்சிரவேந்தனாகிய இந்திரனுக்கு செவ்வணி காட்டுகின்றது. இந்திரனை வென்ற பாண்டியனை, இனிமேல் கண்ணகி வெல்வாள்; வென்ற அவட்கு அமரர்க்கரசன் சுற்றத்துடன் வந்து சிறப்புச் செய்து, கொழுநனுடன் கொண்டு போவான்; எனவே வருவதுணர்ந்து அவனுக்கே செவ்வணி காட்டுகின்றது மதுரை. அன்றியும் இந்திரனுக்குரிய காண்டவ வனம் நெருப்புக் கடவுளின் பசிக்கு உணவாயதுபோன்று, மதுரையும் எரிக்கடவுளால் கொளுவப்படும் எனும் நினைவு புலப்படவும் கவிஞர் இவ்வண்ணம் அமைத்தார் எனலாம்.

சிவப்பு வெகுளிப் பொருளினதாகத் தொல்காப்பியம் முதல் சுட்டப் பெறுகின்றது. கண்ணகியின் சினமும் சீற்றமும் கோவலனின் கொலையைத் தொடர்ந்து வெளிப்படலும் சேரனின் போர் விருப்புற்ற செங்கண் தழல்நிறம் கொள்ளுதலும்

காப்பியச் சுவைக்கேற்பவும், பாத்திர மனநிலைக்கேற்பவும் கவிதையில் நிறம்மிகுபயிற்சி காட்டுவதற்கு வாய்ப்பளிக்கின்றன.

செம்மைக்கு அடுத்த நிலையில் பயிற்சி காட்டும் வெண்மை காப்பியமெங்கும் இழையோடுகின்றது. வெண்மை என்பது நிற மன்று, அல்லது நிறமற்ற நிலை எனும் கருத்து அமையிலும், சிலம்பில் அது பெறும் முதன்மை தனிச்சிறப்புடன்சுட்டத்தக்கது. காப்பியஆரம்பம் திங்களின் வெண்மையில் தோன்றியது; வஞ்சிக் காண்டத்தின் போர்முடிபு மன்னனின் வெள்ளணியில் (27: 229) நிறைவுறுகின்றது. வெண்மை மதிக்கு ஆவதும், மூளை வெண்ணிறமாதலும் அறிவு, அமைதி போன்றன இந்நிறத்தால் குறிக்கத்தகும் வாய்ப்பை அளிக்கின்றன. அறிவாட்சி மேற் கொள்ளவேண்டும் எனும் கருத்தால், கவிஞர் முதலில் திங்கள் வாழ்த்து அமைத்தார் எனல்பொருந்தும். அறிவே உணர்வையும் ஆண்டு அடக்க வேண்டும் என்பதால் ஞாயிற்றுக்கு முன் திங்களையும், திகிரிக்கு முன் குடையையும் அமைக்கின்றார்; மதுரைக் காண்ட ஆரம்பத்திலும் சூரிய ஒளிவீசும் அருகனுக்கு மேல் திங்களொத்த முக்குடையைக் காட்டினார்; வெயிலில் பயணம் புரியாது, பானிலா ஒளியில் கண்ணகியாதியரைப் பயணம் செய்யவைத்தார். பொன்மை அல்லது வெண்மை நிறத்தினதாகத் தரப்படும் சத்துவ குணம் இங்கு இணைத்துக் கருதத் தக்கது.

வெண்மை, சார்ந்ததன் வண்ணம் கொள்வது புகார்க் காண்டம் முழுமையும் தண்மையும், 'பீடன்று' எனக் கூறும் அறிவுத் தெளிவு முடையவளாக, வெண்மையாக அமைந்த கண்ணகி, மதுரையில் செய்யவளாக, மறத்தை அழிக்கும் கொற்றவைக் கோலம் கொள்கின்றாள்; மீண்டும் வினை யுணர்ந்து ஆறித தண்மை பெறுகின்றாள். அந்தண்மையுடைய அந்தண பூதம் வெண்ணிறக் கோலத்துடன் காட்டப்படலும், அந்தணனாகிய மாடலனின் அறவுரையால், அறிவுரையால் சேரன் ஆறி, மறவேள்வி விட்டு அறவேள்வி மனங் கொண்டமை தலும் இவ் வண்ண இயல்பை, ஈர்ப்பைப் புலப்படுத்துகின்றன.

கருமை, தாமச குணத்தைச் சுட்டுகின்றது. இருள் என்ப தால் செயற்பட முடியாத நிலையும், கருந் தொழிற் கொல்லன் என்பதால் தீமையும் சுட்டப்படினும், இவ் வண்ணம் சிறப்புக் குறியீடாவதை மாயவனின் கரிய நிறம் காட்டுவதாகக் கொள்ள லாம்.

கரியவனைக் காணாத கண்ணென்ன கண்ணே
கண்ணிமைத்துக் காண் பார்தங் கண்ணென்ன
கண்ணே (17: 36: 3—4)

மேலும்; மாயவன் நீலநிறத்தவனாகக் காட்டப்படலால், கருமையும் நீலமும் வேறுபாடறியாத வளவு மயங்கிக் கருதப் பட்டதும் புலப்படுகின்றது.

செம்மையும் கருமையும் ஒன்றையொன்று முழுமையாக்கும் இணைநிறங்களாக அமைவன. எனவே இறைவர்களைக் காட்டும்போது, இப் பண்புகளின் இணைவைக் காட்ட, அவருரு வில் இவ் வண்ணங்களை இணைப்பர். கரியவனை, கண்ணும் திருவடியும் கையும் வாயும் செய்யவனாகக் காட்டுவதும், மதுராபதியை

இடமருங் கிருண்ட நீல மாயினும்
வலமருங்கு பொன்னிறம் புரையு மேனியள் (23: 5—6)

என அமைப்பதும், உமையவ ளொருதிறனாக வோங்கிய இமையவன் (28: 74—75) இரு நிறம் கொள்வதும்,இத்தகையது அன்றியும் செவ்வேளை பசிய நிறத்தின் வள்ளியுடன் தருவதும் இந்நிலையது. கருமையும், நீலமும், பசுமையும் தம்முள் இணைமை காட்டுவது இதில் புலப்படுகின்றது.

மனிதனின் அடிப்படை முப்பண்புகளை முந்நிறமாகக் காட்டும் கவிஞரின் உத்தி சிந்தனைக்குரியது. சத்துவ, ராஜச குணங்களை மதியும் ஞாயிறும் வழிக் காட்டியவர் தாமசத்தை மழையில் உள்ளுறுத்தினார் போலும். நிலத்திற்குப் பசுமை யளித்தலால் நீரோடு பசுமை தொடர்பு காட்டுகின்றது. நீலகிரி (26: 84), நீல மேகம் (11: 35) என நீலமும் வளத் தொடர்பு கொள்கின்றது. கார், கருங்கடல் என்பனவற்றில் கருமையும் இணைகின்றது. செயல்கள் முடிந்து, அளி வழங்கிய கண்ணகியின் வஞ்சிக் காட்சியில் பண்புக்கேற்ப இந்நிறமும் பொருந்துகிறது.

இவ்வகைப் பல பண்பினளான கண்ணகியைப் பன்னிற மயிலாகவும், பல நிறங்கள் காட்டும் வானவில்லாகவும் இணைத்துக் கருத இளங்கோ இடம் வழங்குகிறார். முன் சுட்டிய வண்ணம் மயிலையும் கண்ணகியையும் இணைத்துக் காண முடிகின்றது. அன்றியும் மயிலெருத் துறழ் மேனி மாயவன் எனவும் நீலப் பறவை மேல் முருகன் வரும் எனவும் இறைத் தொடர்பு அமைகின்றது. பசுமையின் வளமும் இங்குப் பொருந்து

கின்றது. பல்நிற இணைவால் முழுமை (totality) [1]மயிலில் இணைவதாகக் கருதுவர். இத்தகு முழுமை இறைவனுக்குக் காட்டப்படுவது, பத்தினிக் கடவுளான கண்ணகிக்கும் ஆயிற்று எனலாம்.

வானவில் ஏழு நிறங்களுடையது எனவும், கதிரவனின் நிறம் புலப்படா (வெள்ளை) ஒளியிவ்வாறு வெளிப்பட்டது எனவும் அறிவியல் எண்ணம் அமையும். சிலம்பு வானவில்லை அருகிக் குறிப்பிட்ட போதும் இத்துணை வண்ணம் சுட்டவில்லை. வெளிப்படக் கூறாத போதும் மூன்று வண்ண நிலை தென்படுவ தாகக் கருத முடிகின்றது.

தண்ணான் பொருநை யாடுந ரிட்ட
வண்ணமுஞ் சுண்ணமு மலரும் பரந்து
விண்ணுறை விற்போல் விளங்கிய பெருந்துறை
(27: 231—233)

குன்றக் குரவை, கருமை அல்லது நீலம், மஞ்சள், செம்மை எனத் தெளிவாகத் தென்படும் முந்நிறங்களின் சேர்க்கையைப் பொருட்களால் காட்டுவதும் இத்தகையது.

அஞ்சனப் பூழி அரிதாரத் தின்னிடியற்
சித்துரச் சுண்ணஞ் செறியத் தூய்த் தேங்கமழ்ந்
திந்திர வில்லி னெழில்கொண் டிழுமென்று
வந்தீங் கிழியு மலையருவி யாடுதுமே (24: 2)

அன்றியும், கண்ணகியின் மூவியல்புக் கேற்ப, அருளெனப் பொழியும் அருவியில், இறை நாட்டத்தின் பேரின்ப இணைவைக் கண்டதும் இங்குக் கருதத் தக்கது.

தத்துவமும் கலையறிவும்

இளங்கோ வெறும் கவிஞரல்லர்; கலைஞர். பல்கலையறிவு நிரம்பியவர். வாழ்வியலின் உண்மையை ஆய்ந்த தத்துவ ஞானி; அறிவியல் வல்லுநர். எனவே அவர் படைப்பில் இத்தகு பொருட் கூறுகள் சில வெளியீட்டு நிலையில் உட்படுகின்றன. கதை கூறிச்

---

1 பார்க்க : A dictionary of Symbols, J. E. Cirlot, philosophical library, New York, 1962, p. 239
Dictionary of Symbols and Imagery, Adde vries, North Holland Publishing compney, Lon don, 1974,p.360

செல்லும் நிலையில் இன்றியமையாப் பொருட் கூறாக ஒட்டாத போதும், தேவை இணையும் வண்ணம் அமைத்துச் செல்கின்றார்.

காப்பியத்தின் நோக்கம் வெறும் கதை கூறுதல் அன்று; சில உண்மைகளை மட்டும் உணர்த்துவதுமன்று; ஓரிரு எண்ணங்களை வலியுறுத்துவது மட்டுமன்று; கவிஞரின் பல்வகையான மன வெளிப்பாடுகளைத் தாங்குவது; மனத்தில் பொங்கியெழும் சிந்தனைச் சுழற்சிகள் தங்குவது; ஆய்வும் அறிவும் பொருந்துவது.

கவிஞர், வாழ்வியலில் எழும் பல்வகைக் கேள்விகளுக்கு விடை போன்று தன் காப்பியத்தை அமைக்கிறார். எண்ணிறந்த கேள்விகள், தெளிவாக அன்றியும் ஐய விடையளிக்கலாம். இன்னும் சில விடை கூறற்கு எளிதாக அன்றிக் கேள்வியாகவே நின்று விடலாம். விடையற்ற கேள்வியாகவோ, மனநிலைக் கேற்பப் பல்வகை விடை தரக்கூடியதாகவோ இவையமையக் கூடும். படைப்பாசிரியன் சிந்தனையாளனாக இருப்பதால் அவன் தத்துவ விசாரணை இத்தகு கேள்விகளில் தொக்கு நிற்கும்.

மதுரைப் பெருவழியைப் புனைகின்ற இளங்கோ இத்தகு கேள்விகளைத் தருவது சிந்தனைக்குரியது. இம்மைக்கு இன்பம் எது? மறுமைக்கு இன்பம் எது? இம்மையும் மறுமையும் இன்றி ஓர் செம்மையில் நிற்பது எவ்வாறு? இறுதியில் இன்பம் எது? எனப் பல கேள்விகள் எழுப்பப்படுகின்றன. மாங்காட்டு மறையோன், மதுரைக்கு நேரான கவர்த்த வழிகளுள் இடப்பக்கத்து வழியை விரிக்கும் போது, பிலவாயையும் பொய்கையையும் காவல் புரியும் தெய்வங்கள், கடந்து செல்ல விரும்புவோரிடம் கேட்கும் கேள்விகளாக இவற்றைத் தருவர்.

தொடிவளைத் தோளி யொருத்தி தோன்றி
இம்மைக் கின்பமு மறுமைக் கின்பமும்
இம்மையு மறுமையு மிரண்டு மின்றியோர்
செம்மையி னிற்பதுஞ் செப்புமி னீயிர்

(11:111-114)

வட்டிகைப் பூங்கொடி வந்து தோன்றி
இறுதியி லின்ப மெனக்கீங் குரைத்தாற்
பெறுதிர் போலுநீர் பேணிய பொருளெனும்

(11:121-123)

கேள்வி கேட்டலும், புதிர் போட்டு விடை வேண்டலும் உலகக் காப்பிய மரபாகலாம். ஈடிபசிடம் ஸ்பிங்ஸ் புதிர் போடல் இந் நிலையினது போலும்.

அறிவியலும், கலையும் இலக்கியத்தில் இடைமிடைந்து தமிழரின் பண்டைய பண்பட்ட அறிவிற்குச் சான்றாகின்றன. பல் துறையறிவினரான இளங்கோவடிகளை அரங்கேற்றுக் காதை காட்டுகின்றது. நேரடி அறியும் ஆளுமையும் புலப்படும் வண்ணம் கவிஞர் இலக்கணம் வகுக்கின்றார். நாடக அரங்கமைக் கும் பொறியியல் நுட்பம் குறிப்பிடத் தக்கது*. அரங்கமைக்கும் நிலத்தியல்பு, அமைக்க வேண்டிய அமைக்கக் கூடாத இடங்கள், அமைக்கும் விதம், அரங்க அளவு அரங்க வாயிலும் அலங்கார மும், திரை, ஒளியமைப்பு, அரங்கில் கலைஞர் அமைய வேண்டிய முறை எனப் பல செய்திகள் இவ்வகையில் இணைகின்றன (*3:95-113*).

கலைஞர் பல்வகையினராக அமைந்து ஆடல் நங்கைக்குப் பின்பாணி அமைப்பதால், அவர் பற்றிய பல்வகைக் கலைச் செய்திகளையும் கவிஞர் தருகின்றார். இரு கலைஞரின் வாழ் வியலைக் கவினுறப் படைக்கின்ற அவர் தானும் ஒரு கலைஞர் என்ற நிலையில் இச்செய்திகள் படைப்பாசிரியனையும் வெளிக் காட்டுகின்றன. அன்றியும் முழுமையான ஆழத்துடனும் அழுத் தத்துடனும் மாதவியெனும் கலைப் பாத்திரத்தைப் படைத்து வெளியிடவும் இச்செய்திகள் நெருங்கிப் பிணைந்து பின்புலத்தை ஆக்கி உத்திப் பயன் கொள்கின்றன எனலாம். கூத்திய தமைதி கூறியதுடன், ஆடலாசிரியன், இசையோன், நன்னூற் புலவனான கவிஞன், தண்ணுமையாசிரியன், குழலோன், யாழ்ப் புலவன் எனக் கவிதை இயற்றுபவனும், இசையமைப்பாளனும், இசைக் கருவி இயக்குவோரும், அதற்கேற்ப ஆடல் நிகழ்த்துபவனும், ஆடுவோளும் விளக்கப்படுகின்றனர். ஒரு முழுமையான கலைக் குழுவன் சித்திரமாக இது அமைகின்றது.

ஆசிரியரே அரங்கத்தை இங்குக் காண்போர்க்கு விரித்தது போல, ஊர்காண் காதையில் பல்வகை மணி பற்றிய அறிவைக் கோவலன் காண்பதாகத் தருகின்றார் (*14:180-200*). நல்மணி களைத் தேரவும், பிறவற்றின் குற்றம் காணவும், பல்வகைக்

---

* Stage construction of the Tamils, Studies in Tamilology S. V. Subramanian, Tamil Patippakam, Madras, 1982, p. 116-121.

குறைகளின் இயல்பு அறியவும் வல்லவராகக் கவிஞர் அமைந்ததை இவை காட்டியதுடன், வணிகனென்ற நிலையில் கோவலனின் மனப்பாங்குக்குப் பொருந்தவும் இவற்றை அமைக்கின்றார். 'மலையிடைப் பிறவா மணி' எனக் கண்ணகியை அவன் அறிந்தே பாராட்டியது இங்கு அவனது மணியறிவைக் காண்பதால் வெளிப்படுகின்றது எனலாம். அதுபோன்றே 'மாசறு பொன்னே' என்பதற்கேற்ப நால்வகைப் பொன்னின் பாங்கும் பொருந்துகின்றது (14:201-204).

மொழிவெளியீட்டுத்தி

மொழிநடை, இலக்கிய வெளியீட்டிற்குத் துணைபோகின்றது; தனிச் சுவையும் தகுதியும் அளிக்கின்றது. ஒரே கருத்து பல்வகையான வெளியீடு காரணமாக வகைமையும், நயமும், அழுத்தமும் பெறுகின்றது. வந்ததே மீண்டும் வருவதனால் ஏற்படக்கூடிய சலிப்பும் சோர்வும் இதனால் தவிர்க்கப்படுகின்றன. கவர்ச்சியூட்டவும், வியப்பளிக்கவும், எதிர்பாராத இனிமை தரவும் இவை உதவுகின்றன. புதுமை காரணமாகக் கவியாற்றல் காட்டி நிலை பேறடைகின்றன; கவிஞனின் தனித்தன்மையை வெளிப்படுத்துகின்றன. இயல்பாகவும் ஆக்கப் புனைவாகவும் இடம்பெறுகின்றன.

காப்பியம், பரப்பாலும் பெருமையாலும் பல்வகையான மொழிவெளியீட்டுத்திகட்குக் களனாகின்றது. எக் கவிதைக்கும் உரியனவாகக்கூடிய உத்திகளும், தொடர்நிலைச் செய்யுட்களுக்கே உரியதாகத் தகும் உத்திகளும் இடம்பெறுகின்றன. ஒலியும், சொல்லும், தொடரும், கருத்தும் உத்தித்திறன் காட்டுகின்றன. பொருள் நயமும் மொழித்திறனும் இவற்றில் பொருந்துகின்றன. மரபு பின்பற்றியும் புதுமை புனைந்தும், பின்வரும் கவிதைகட்கு முன்னோடியாகவும் இவை அமைகின்றன. சிலேடை, பிசி, முன்னோர் கருத்தைக் கையாளல் உணர்வுக்கு ஏற்றமொழி பல்வகையான தொடர் ஆட்சிகள், சொல்லாட்சிகள் என இவை விரிகின்றன. கவிஞர் பல புது உத்திமுறைகளை ஆக்கவும்; பரிசோதனை செய்து பார்க்கவும் காப்பியத்தைச் சோதனைக்களமாக்குகின்றார்.

சிலேடை: மொழியும் பொருளும் செவ்விய நிலையில் இணையும்போது வெளியீடு சிறக்கின்றது. ஒரே இலக்கியப் பகுதி இரட்டுற மொழிதலால் மொழியொன்றாகி இருவேறுபட்ட பொருள் தரும்போது சிலேடை உருவாகின்றது. நகைச் சுவைக்காகவும்,

வஞ்சப் புகழ்ச்சிக்காகவும், புகழ்வதுபோல் பழிக்கவும் இது பயன் படுதலைத் தனிப்பாடற் காலம் காட்டுவதுண்டு. தொடர்நிலைச் செய்யுளில் இதனைக் குறிப்பு வழங்கவும், உண்மையுணரவும் உத்தியாகப் பயன் கொள்ளுதலை அடிகளின் காப்பியம் காட்டு கின்றது.

மாதவியையும் மாதவிக் கொடியையும் இணைத்துத் தருவதனால் கவிஞர் இத்தகு கருத்துகள் பெற வைக்கிறார். பல்வகை மலர்கள் விரவிய மாலையை, இந்திரவிழவுக் களத்தில் குறிக்கும்போது, மாலையின் மாதவி மலரைக் கவிஞர் சுட்டு கிறார். சுட்டும் விதமும், அதற்குத் தரும் விளக்கமும் கவிஞரின் உட்படு கருத்தையும் வழங்குகின்றது.

விழவுக்களி சிறந்த வியலு ளாங்கண்
காதற் கொழுநனைப் பிரிந்தல ரெய்தா
யாதர்க் கொடுங் குழை மாதவி தன்னோ
டில்வளர் முல்லை மல்லிகை மயிலை
தாழிக் குவளை சூழ்செங் கழுநீர்
பயில்பூங் கோதைப் பிணையலிற் பொலிந்து
(5:188-193)

கோவலனோடு மாதவி இணைந்து மகிழ்ந்திருக்கும் களத் திலேயே, காலத்திலேயே கவிஞர் அவள் பிரிவு உறுவாள். கோவலனை இழப்பாள். அலர் எழும் எனும் உண்மைகளைக் குறிப்பாக வழங்குகிறார்.

இதே மாதவிக் கொடி வருணனையைக் கவிஞர் மீண்டும் தேவையேற்படு மிடத்தில் ஆண்டு முன் பின் தொடர்பு காட்டு கின்றார். மாதவியின் இரண்டாம் கடிதம் தாங்கிச் சென்ற கோசிகனுக்கு வழி வருத்தத்தால் உருமாறித் தோன்றிய கோவலனை அறிய மாதவிக் கொடி பற்றிய சிலேடை உதவி, உத்தியாகின்றது.

'காதலி தன்னொடு கானகம் போந்ததற்
கூதுலைக் குருகி னுயிர்த்தனன் கலங்கி
உட்புலம் புறுதலி னுருவந் திரியக்
கட்புல மயக்கத்துக் கௌசிகன் றெரியான்
கோவலன் பிரியக் கொடுந்துய ரெய்திய
மாமலர் நெடுங்கண் மாதவி போன்றிவ்
வருந்திறல் வேனிற் கலர்களைந் துடனே
வருந்தினை போலுநீ மாதவி யென்றோர்

பாசிலைக் குருகின் பந்தரிற் பொருந்திக்
கோசிக மாணி கூறக் கேட்டே

(24: 12—14)

வருணனையும் உவமையாக மாதவி மலரும் கொடியு மமைந்து கலை மடந்தையுடன் இணையும் சிலேடையாயின.

பிசி : பொருள் நயம் வழங்கும் பிறிதொரு உத்தியாகப் பிசி அமைகின்றது. புதிர் போடுவது போலவும், விடுகதை கூறுவது போலவும் வந்து உத்தியாகின்றது. மரபைப் பின்பற்றுவதாக இவ்வகை அமைகின்றது. பொருட் சுவையும், கவர்ச்சியும், வியப்பும் குறிக்கும் வண்ணம் கையாளப்படுகின்றது.

மாடல மறையோன், கங்கைக் கரைப் பாடி வீட்டிலிருந்த சேர மன்னன் செங்குட்டுவனுக்கு விடுகதை போடுவது போலக் காப்பியக் கதை முழுவதையுமே சில சொல், அடிகளில் அடக்கித் தருவது அவன் அறிவுத் திறன் வெளிப்பாடாகும்.

வாழ்க வெங்கோ மாதவி மடந்தை
கானற் பாணி கனக விசயர்தம்
முடித்தலை நெரித்தது முதுநீர் ஞாலம்
அடிப்படுத் தாண்ட வரசே வாழ்க

(27 : 49-52)

செங்குட்டுவன், தன் வீரத்தால், ஆற்றலால் கனக விசயரை அடிமைப்படுத்திக் கண்ணகிச் சிலைக்கானகல்லைச் சுமக்கச் செய்ததாக நினைத்துக் கொண்டிருக்கும் போது, மாதவி கடற்கரைச் சோலையில் பாடிய பாடல்கள் கனக விசயரின் முடித்தலை நெரித்தது எனத் தத்துவம் பேசுகின்றான். மெல்லிசைப் பாடல்கள் வன்மையான வீர உணர்விற்குக் காரணமாக அமைந்தன என முரண் தோன்றுவது போலப் பேசுகின்றான். மாதவியின் கானல்வரிப் பாடல்கள் கோவலனை அவளிட மிருந்து பிரியச்செய்தன. மதுரை வந்தபோது சூழ்வினையால் கொலைக்களப் பட்டான் கோவலன். கோவலனை இழந்த கண்ணகி குடநாட்டில் தஞ்சம் புகுந்தாள். குட்டுவன் அவள் காரணமாக வடநாடுசென்றான். எனவே அடிப்படையே மாதவியின் கானல்பாணி எனப் பேசுகின்றான். இவனுடைய பேச்சாற்றலின் ஒரு பகுதியை இங்கே காண்கிறோம்.[1] மாடலனின் இப்புதிருக்கு விடை அவனே தரும்படி அரசன் கூறுகிறான்.

---

1 மாடலன், மாந்தர் சிறப்பு, ச.வே. சுப்பிரமணியன், தமிழ்ப் பதிப்பகம், சென்னை, 1978, பக் 98.

பகைப்புலத் தரசர் பலரீங் கறியா
நகைத்திறங் கூறினை நான்மறை யாளா
யாதுநீ கூறிய வுரைப்பொரு ளீங்கென
மாடல மறையோன் மன்னவற் குரைக்கும் (27:53-56)

இந்தப் பிசியை இந்தச்சூழலில், பழைய நிகழ்வுகளை நினைவூட்டு வதற்காக இளங்கோ பயன் கொள்ளன்றார். போர் நிகழ்வுகளின் பின்புலக் காரணத்தை விளக்க, வெளிப்படுத்த இதனை உருவாக்குகின்றார். அன்றியும் போர்ச் செய்கையால் ஏற்பட்ட உணர்வழுத்தத்துடன் (tension) இருந்த மன்னர் முதலியோர்க்கு அதனை நீக்கும் (relaxation) பொழுது போக்காகவும் இது அமை கின்றது. பொருத்தமில் வேடிக்கை கூறுவதாக அன்றி உண்மை யுணர்த்தி இன்பம் நல்குவதாகின்றது. முன்கதைச் சுருக்கமாகிப் பொருந்தும் பாங்கும் (27:57—65) சுட்டத் தக்கது.

முன்னோர் கருத்து: முன்னோர் கூறிய மொழியும் கருத்தும் அவ் வாறே ஏற்றுக்கொண்டு கூறுதல் ஓரிலக்கிய உத்தியாகும். இளங்கோவுக்கு முற்பட்ட இலக்கியமாகச் சங்க இலக்கியமும் திருக்குறளும் கருதத்தக்கன. இவ்இருவகை இலக்கியங்களும், அவற்றின் முன்வழங்கிய நூல் கருத்தைஎடுத்துக்கூறியிருக்கலாம். அன்றேல் இதனை இளங்கோ தோற்றுவித்த உத்தியாகக் கொள்ளக்கூடும்.

மரபெனவோ, புதுமையெனவோ கொள்ளத்தக்க இதில் இளங்கோவிடம் இருநிலைகள் அமைகின்றன. மரபுச்சொல்லை யும் தொடரையும் ஏறத்தாழ அவ்வாறே கொண்டு கூறுதல் ஒரு வகையாக, மாற்றியும் புதுக்கியும் அமைத்தலும் காணப்படு கின்றது. பல்வகை முன் இலக்கியக் கல்வி கவிஞர்க்கமைவதால் அவற்றின் தாக்கமும், தோய்வும் அமைதல் இயல்பே யாகும். கற்போர்க்கு முன்னிலக்கியங்களை நினைவூட்டவும் வழக்குப் படத்தக்க நல்ல நூற்கருத்துகளைப் பரப்பவும் இவ்வுத்தி உதவு கின்றது.

அறக்கருத்துகள் கூறியும், அதனுடன் சார்ந்த பொருள் நவின்றும் வரும் காப்பியம் அறநூற் கொள்கைகளையும் அற முடை எண்ணங்களையும் எடுத்துத்தருதல் இயல்பு. பாத்திரக் கூற்றிலும் கவிஞரின் கதைகூறு முறையிலும் இவை மிடை கின்றன. கண்ணகியின் வஞ்சினம், இன்னா செய்யாமை பற்றிய வள்ளுவர் கருத்தை மேற்கொண்டு தருகின்றது.

முற்பகல் செய்தான் பிறன்கேடு தன்கேடு
பிற்பகல் காண்குறூஉம் பெற்றிய காண்

(2: 53—59)

கவிக்கூற்று,[1] பெண்ணின் பெருந்தகைமையைக் கண்ணகியின் உயர்ந்தோர் ஏத்தும் பத்தினித் தன்மையில் குறிப்பிடும் போது, வாழ்க்கைத் துணை நலம் பற்றிய வள்ளுவரின் குறள் பகுதியை [2] ஆள்கின்றது.

தெய்வம் தொழாஅள் கொழுநன் தொழுவாளைத்
தெய்வம் தொழும் தகைமை திண்ணிதால்

(23:வெ.1-2)

அற வாழ்வோடு, அக வாழ்வையும் காட்டிக் காப்பியம் அமைவதால் அத்தன்மையின் கருத்துகளும் கொண்டெடுத்து மொழியப் பட வாய்ப்புக் காட்டுகின்றன. மக்கட்பேறு எனும் அதிகாரத்தில் குழவியின்மழலையை இன்புற மொழியும் வள்ளுவரின் குறள்[3] இளங்கோவின்கைப்பட்டு புது மெருகு பெறுகின்றது. அவர் குழந்தைக்குக் கூறியதை இவர் காதல் மனைவிக்கு ஆக்குகிறார் ; கோவலனின் புதுமணப் பூரிப்பில் புறப்பட்ட குறியாக் கட்டுரையாக இது அமைகின்றது.

குழலும் யாழும் அமிழ்தும் குழைத்த நின்
மழலைக் கிளவிக்கு

(13: 44—53)

திருக்குறள் மட்டுமன்றி சங்க இலக்கியமும் இந் நிலையில் கவிஞரிடம் செல்வாக்குக் கொண்டுள்ளன. குன்றக் குரவை, வெறியாடற் சூழலில் அறத்தொடு நிலையைத் தரும் போது. வேலனை மடவனென நகுகின்றது : நற்றிணை[4] தந்த தோய்வாக இது தோன்றுகின்றது.

---

1 பிறர்க்கு இன்னா முற்பகல் செய்யின் தமக்கு இன்னா
பிற்பகல் தாமே வரும் (குறள் 319)

2 தெய்வந் தொழாஅள் கொழுநன் தொழுதெழுவாள்
பெய்யெனப் பெய்யும் மழை (குறள் 55)

3 குழலினிது யாழினிது என்பதம் மக்கள்
மழலைச்சொல் கேளா தவர் (குறள் 66)

4 வேலன் வேண்ட வெறிமனை வந்தோய்
கடவு ளாயினும் ஆக
மடவை மன்ற வாழிய முருகே (நற்-34)

ஆய்வளை நல்லா யிதுநகை யாகின்றே
மாமலை வெற்ப னோய் தீர்க்கவரும் வேலன்
வருமாயின் வேலன் மடவ னவனிற்
குருகு பெயர்க் குன்றங் கொன்றான் மடவன்
செறிவளைக்கை நல்லா யிதுநகை யாகின்றே
வெறிகமழ் வெற்பனோய் தீர்க்கவரும் வேலன்
வேலன் மடவ னவனினுந் தான் மடவன்
ஆலமர் செல்வன் புதல்வன் வருமாயின்
நேரிழை நல்லாய் நகையா மலைநாடன்
மார்பு தருவெந்நோய் தீர்க்கவரும் வேலன்
தீர்க்க வரும் வேலன் தன்னினுந் தான்மடவன்
கார்க் கடப்பந் தாரெங் கடவுள் வருமாயின்

புறச் செய்திகளும் இவ்வாறு மேற்கோளாவது குறிப்பிடத் தக்கது. புறநானூறு இதற்குக் களன் வழங்குகின்றது எனலாம். மதுரையை எரியூட்ட முனைந்த கண்ணகியின் முன் தோன்றிய நெருப்புக் கடவுள், ஏவல் கேட்கும்போது, அவள் யார் யார் இதி லிருந்து விடுபட வேண்டும் எனப் போர் அறம் பின்பற்றி உரைக் கின்றாள். பகைவன் மேல் போருக்குச் செல்லும் மன்னன் முரசறைவித்து, பாதுகாக்கப்பட வேண்டிய மெல்லியரையும், ஆற்றல் குறைந்தவரையும் அறிவுறுத்துவது போன்ற நிலையாக இது அமைகின்றது.[1]

பார்ப்பார் அறவோர் பசுப்பத்தினிப் பெண்டிர்
மூத்தோர் குழவி எனுமிவரைக் கைவிட்டு
தீத்திறத்தார் பக்கமே சேர்க

(21:53-55)

எச்சூழலிலும் வற்றா வளமுடைய காவிரி யாற்றைக் கவினுறப் படைப்பதில் கவிஞருக்குச் சில மரபுத் தொடர்கள் கைக்கொடுக்கின்றன. ஆற்றின் இயல்பை கண்டும், அறிந்தும், உணர்ந்தும் கவிஞர் பாடியிருக்கலாமெனினும் வெளியீட்டில்

---

1 ஆவுமானியற் பார்ப்பன மாக்களும்
பெண்டிரும் பிணியுடையீரும் பேணித்
தென்புல வாழ்நர்க் கருங் கடனிறுக்கும்
பொன்போற் புதல்வர்ப் பெறாஅ தீரும்
எம்மம்பு கடிவிடுது நும்மரண் சேர்மினென (புறம் 9)

தோன்றும் ஒப்புமை முன்னூல் கருத்திணைவை வெளிப்படுத்து கின்றது.[1]

கரியவன் புகையினும் புகைக்கொடி தோன்றினும்
விரிகதிர் வெள்ளி தென்புலம் படரினும்
கால்பொரு நிவப்பிற் கடுங்குர லேற்றோடும்
சூன்முதிர் கொண்மூப் பெயல்வளஞ் சுரப்பக்
குடமலைப் பிறந்த கொழும்பஃ றாரமொடு
கடல்வள னெதிரக் கயவாய் நெரிக்கும்
காவிரிப் புதுநீர்
(10:102-108)

இதுபோன்று சொல், சொல்லிணைவுகள், தொடர்கள், உவமை கள், வருணனைகள், அமைப்புகள், கருத்துகள் போன்ற பல முன்னூல் ஒப்புமை காட்டக் கூடும்.

உணர்வுக்கேற்ற மொழி:

உணர்வுக்கேற்ற வெளியீடு அமைப்பதிலும் காவிய ஆசிரியன் சிறப்பும் உயர்வும் கொள்கின்றான். உள்ளத்து உணர்வும், அது வெளிப்படும் அல்லது அதனை வெளிப்படுத்தும் சொல்நிலையும் ஒன்றி வருவதால், எந்தத் தடங்கலுமின்றி, ஆற்றொழுக்காக வும், மனங்கவர் நிலையிலும் செய்தி அமைய முடியும். சொற் களில் செயலை அவ்வாறே வடித்து ஒலியும் பொருளும் (sound and sense) ஒத்துச் செல்லும் பாங்கு சிறப்புடை உத்தியாகின் றது.

கணவன் இழப்பால் மிக்க துன்பமுற்ற கண்ணகியைக் கவிஞர் காட்சிப்படுத்தும் சொற் தேர்ச்சி இங்குச் சுட்டத் தக்கது.

காதலன் கெடுத்த நோயொடு உளங்கனன்று
ஊதுலைக் குருகின் உயிர்த்தனள் உயிர்த்து
மறுகிடை மறுகும் கவலையில் கவலும்
இயங்கலும் இயங்கும் மயங்கலும் மயங்கும்
ஆரஞர் உற்ற வீரபத்தினி
(22:151-155)

---

1 அலங்குகதிர்க் கனலி நால்வயிற் றோன்றினும்
இலங்குகதிர் வெள்ளி தென்புலம் படரினும் (புறம் 35)
மைம்மீன் புகையினும் தூமந்தோன்றினும்
தென்றிசை மருங்கின் வெள்ளி யோடினும் (புறம் 117)

மதுரையை எரிமண்டச் செய்து நீங்கும் கண்ணகியின் சித்திரத்தை அடிகள் இங்கு வடிக்கின்றார். துன்பம் மிகுதியும், செயலற்ற நிலையும், பெருமூச்செறிதலும், இனி என்ன செய்ய வேண்டும் எனத் தெரியாது மயங்கலும், எங்கே போவது எனத் தெரியாது மதுரைத் தெருக்களிலேயே சுற்றி வருவதுமான காட்சி, மொழித் திறத்தால் உணர்வொன்றி வெளிப்படுகின்றது. மறுகுதலும், சுவலலும், இயங்கலும், மயங்கலும், சொல்லமைப்பிலேயே செயலற்ற செயலைக் காட்டுகின்றன.

கொலைக் களத்தில், மதுரை நகர மக்கள் காட்ட, பொடியாடிக் கிடக்கும் கணவன் பொன்னுடலைக் கண்ட கண்ணகிக்குக் கவிஞரமைக்கும் பின்புலமும் இந்நிலையில் சுட்டத்தக்கது.

மல்லன்மா ஞாலம் இருளூட்டி மாமலைமேல்
செவ்வென் கதிர்சுருங்கி செங்கதிரோன்
சென்றொளிப்ப
புல்லென் மருண்மாலைப் பூங்கொடியாள் பூசலிடை
ஒல்லென் ஒலிபடைத்த தூர்

(19:31-34)

இடையின ஒலிகளின் அமைப்பும், ஒலிக்குறிப்பும் அவள் புலம்பிப் பூசலிடற்குப் பொருத்தமான ஒலிநிலையமைப்பதுடன், கதிர் மறைவுக் காட்சி தரப்படுவதும் அவள் வாழ்வின் அத்தமனமாகி இணைவதும் அமைகின்றன. கண்ணகியின் நிலையை முழுமையாக எதிரொலிக்கும், எதிரொளிக்கும் நிலையில் காட்சியும், சொற்களும், பொருளும் இயைவுறுகின்றன.

மயக்கத் தொடர் : இலக்கணமும் அறிவியலும் செய்திகளை மிகத் தெளிவாகத் தர வேண்டும். இதுவோ அதுவோ எனும் ஐயம் ஏற்படும்படி எத்தகு சொல்லும் தொடர்பும் அவற்றில் அமைதல் கூடா. கருத்துப் பிழையும், கொள்கைத் தவறும் அதனால் ஏற்பட்டு விடும். ஆயின் இலக்கியம் இந்நிலையில்வேறுபட்டது. மயக்கம் ஏற்படும்படி தொடர்கள் ஆளப்படும் போது இரு வகையான பொருள் வெளிப்பட்டு நயம் அளிக்கின்றது.

எழுவகையான பொருள் மயக்க நிலை இருப்பதாகத் திறனாய்வாளர் மொழிகின்றனர்.[1] இவற்றுள் அடிப்படையாக

---

1 Seven Types of Ambiguity William Empson, A Pelican book, 1977.

அமைவது, ஒருசொல் அல்லது தொடர் பல்வகையாகப் பொருள் படும்படி அமைத்தலாகும். சிலம்பைப் பொறுத்தவரை, ஒரு தொடரின் சொற்களில் ஒன்றோ பலவோ, புணர்ச்சி பற்றி, பல் விதமாகப் பிரிக்கப்படும் வாய்ப்பு அளிப்பதால், இப் பொருள் மயக்கம் தென்படுகின்றது. இடத்திற்கேற்ற பொருள் ஒன்றாக இருப்பினும், பிறவும் பொருத்தமுறத் தென்படலால், கவிஞர் கருதி வைத்த உத்தியாகவே இருக்கக் கூடும் எனத் தோன்று கின்றது. பாடபேதம் தரும் பொருட் சுவை எனவும், உடம்படு மெய்யின் வருகையால் உருவான பொருணயம் எனவும்இதனைக் கூறலாம்.

ஒரே அடி பாடலில் மீண்டும் வரும் போது, அதனைப் பொருள் வேறுபாடற்ற மடக்கு எனக் கொண்டு, அழுத்தம், இசைநயம், பாவமைப்புப் பற்றி வந்தது என அமையலாம். ஆயின் மயக்கத் தொடர் நிலையில் வேறு பொருள் கொள்ள இடமமை யும் போது நயம் பெருகுகின்றது.

என்னொன்றுங் காணேம் புலத்தல் அவர்மலைப்
பொன்னாடி வந்த புதுப்புனல்
பொன்னாடி வந்த புதுப்புனல் மற்றையார்
முன்னாடி னோந் தோழி நெஞ்சன்றே (24 : 5)

என்பதில் பொன்னாடி என்பது பொன் ஆடி எனவும் பொன் நாடி எனவும் பிரிக்க இடம் தந்து, புனல் பொன்னில் ஆடி, தோய்ந்து வந்தது எனவும் பொன்னை நாடி, தேடி வந்தது எனவும் கொள்ள முடிகின்றது. கணவனை யிழந்தாள் கடையகத் தாள்' (20:28) என்பதையும் இவ்வாறு கொள்ளலாம்.[1]

பாத்திரக் கூற்றில் அமைக்கும் போது, சில தொடர்கள் இயல்பான பொருளுடன் பிறிதொன்றும் பலவும் தோற்றுவ தாகத் தென்படுகின்றன. கானல்வரிச் சூழலில் கவிஞர் தரும் பகுதியொன்று இத்தகு மயக்கத் தொடரும் வழங்குகின்றது. வயந்த மாலையினிடமிருந்து யாழை வாங்கி அதனைப் பலவித மாக ஆய்ந்து செவ்வையாக்கியபின் மாதவி கோவலன் கை யளித்துப் பேசுகின்றாள்.

எட்டு வகையி னிசைக் கரணத்துப்
பட்ட வகைதன் செவியி னோர்த்
தேவலன் பின் பாணியா தெனக்
கோவலன் கையாழ் நீட்ட (7 : 1 : 15-18)

1 கம்பன் இலக்கிய உத்திகள் பக். 46.

எனக் கவிஞர் அதனைத் தருகின்றார். இங்கு, 'ஏவலன் பின் பாணியாது' எனும் அவள் சொற்கள் பொருள் மயக்கம் உடையன. ''யான் ஏவுகின்றேன் அல்லேன். பின் பாணி யாது'' என மாதவி கேட்டதாகப் பொருள்கூறலாம்[1] அல்லது அவள் யாழைப் பல்வகையாக மீட்டியதைக்கேட்ட கோவலன் ஏவ வில்லை, பின்பு மாதவி அவனிடம் ''பாணி யாது'' எனக் கேட்டாள் என்றும்தரலாம். அன்றியும், ''ஏவல்; அன்பின் பாணி யாது'' எனச் சொன்னாள் எனவும் அமைக்கலாம்.

கண்ணகி கோவலனிடம் பேசிய நீண்ட உரையிலும் இத்தகு மயக்கத் தொடர் அமைகின்றது. உணர்வுகள் வெளிப்படுமிடத்து மனநிலையின் வேகம் பொருட்செறிவையும் மயக்கத்தையும் தரும்போலும். 'எழுகென எழுந்தாய் என் செய்தனை' என்ற கோவலனின் நெஞ்ச விம்மலுக்குப் பதிலுரை யளிக்கும்போது, முடிவில்,

போற்றா வொழுக்கம் புரிந்தீர் யாவதும்
மாற்றா வுள்ள வாழ்க்கையே னாதலின்
ஏற்றெழுந் தனன் யான் (16:8[illegible])

எனக் கூறுகின்றாள். 'யாவதும் மாற்றாவுள்ள வாழ்க்கையேன், எனவே கொண்டு, எதையும் மாற்றமுடியாதமைந்த வாழ்வி னேன் எனவோ எதையும் மாற்றக்கூடாத உள்வாழ்க்கை யுடையேன்[2] எனவோ புற, அகவாழ்வு நிலையைச் சுட்டுவதாகக் கொள்ள வாய்ப்பு உண்டு. இவ் இருபொருள் நிலைக்கும்மேலாக 'யாவதும் ஆற்றா' எனப் பிரித்தும் பொருள் வளம் காண இடனுண்டு. ஆற்றாமையை வெளிப்படுத்துவதாக இந்நிலை யமையும்.

இதுபோலவே கவுந்தியின் உரையிலும், புணர்ச்சியில் தோன்றிய எழுத்தமைப்புக் காரணமாகப் பொருட்புதுமை தேர முடிகின்றது. கோவலன் கேள்விக்குப் பதிலாக மாங்காட்டு மறை யோன் மதுரைப் பெருவழியின் கவர்த்த வழிகளையும் இடப்பக்க நெறியின் மலை, பிலம், பொய்கைகளையும் அவற்றின் தன்மை,

---

1 இப்பொழுது இதனை வாசியென்று விதிக்கின்றேனல் லேன்; வாசிக்குந் தாளமியாதென்று யான் அறிய லுறு கின்றே னென்பாள் போலக் கொடுத்தாளென்க— அரும்பதவுரையாசிரியர்.

2 மாற்றாத உள்ளத்தேன் ஆகையாலே உடன்பட்டுப் போந்தேன்—அரும்பதவுரையாசிரியர்.

பயனையும் கூறுகின்றான்; அவனுக்கு மறுப்புக்கூறும் கவுந்தி, விரும்பியதெல்லாம் தரும் இட்டசித்தி எனும் பொய்கையின் தேவையின்மையைச் சுட்ட,

வாய்மையின் வழாது மன்னுயி ரோம் புநர்க்
கியாவது முண்டோ வெய்தா வரும் பொருள்
(11:158-159)

எனக்கூறுகின்றார். 'எய்தா அரும்பொருள்' எனக் கிடைக்கக் கூடிய அரியபொருள் எனக்கொள்வதுடன் வெறுமையாகக் கடிய தாக வேறெந்த முயற்சியுமின்றி தானாகவே வரும்பொருள் எனவும் கருதமுடிகின்றது.

ஒரு சிறு எழுத்து, பிரிவு காரணமாக ஒரு தொடரில் ஒத்த அல்லது வேறுபட்ட பொருள் காண முடியும் நிலையும் அங்கங்குக் கவிஞரிடம் அமைகின்றது. அந்திமாலையில் கண்ணகியைக் காட்டும் போது,

திங்கள் வாண்முகஞ் சிறுவியர்ப் பிரிய (4 : 52) எனத் தரு வதில் வியர் + பிரிய எனவோ வியர்ப்பு + இரிய எனவோ கொள்ளற்கு இடம் அமைகின்றது. கூட்ட மின்மையால் வியர்வு நீங்குதலே இரண்டிலும் வெளிப்பட்டது. இன்னும் ஊர் காண் காதையில் கவுந்தியிடம் கோவலன் விடைபெறும் போது அவர் சொற்கள்,

வருந்தா தேகி மன்னவன் கூடற்
பொருந்துழி யறிந்து போதீங் கென்றலும்
(14 : 60-61)

என அமைவது, மதுரையைப் பார்த்த பின்பு, 'போது ஈங்கு' எனவே பொருள் தரப்படினும், தொனியாக, 'போ தீங்கு' எனப் பின் வருவதை முன்னுணர்த்தியதோ எனவும் நினைக் கலாம். மேலும், கோவலன் தன் கனவை மாடலன் கவுந்தி முன்னிலையில் கூறி முடிக்கும் போது

நனவு போல நள்ளிருள் யாமத்துக்
கனவு கண்டேன் கடிதீங் குறும்
(15 : 105-116)

எனப் பேசுவதாக அமைப்பார் அடிகள் 'கடிதீங்குறும்' என்ப தால் 'பொல்லாதது தொன்று இவ்விடத்தே வரும்' என, கடிது ஈங்கு உறும் என்றநிலையில் அமைப்பர் அரும்பதவுரையாசிரியர். ஆயின் 'கடி தீங்கு உறும்' என மிக்க தீமை விரைவாக வரும்

என்பதைக் கருத, கடி எனும் சொல் மிகுதி, விரைவுப் பொருள் கொள்வதால்இடனமைகின்றது. இவ்வாறுகவிஞரின் படைப்பை ஆழ்ந்தும் ஆய்ந்தும் காண இன்னும் பல பொருட் செறிவுடைய மயக்கத் தொடர் வெளிப்படலாம்.

தொடர் இணைவு : கவிஞரின் மொழி வெளியீட்டில் முன் பின் வருகின்ற சில தொடர்கள் தம்முள் ஒப்புமை கொண்டு இணைவு புலப்படுத்துகின்றன. கவிஞரின் கருத்து விளக்கம், பாத்திரத்தின் எண்ண ஓட்டம் போன்ற சிலவற்றை இதனால் தேர முடிவது உத்தி நிலையாகலாம். இவை கருத்தால் ஒத்த தொடர்களா கவோ மாறான தொடர்களாகவோ அமைகின்றன.

கவிஞர், காப்பிய ஆரம்பத்தில், மணமக்கள் வாழ்த்தில், 'கவவுக்கை நெகிழாமல்' (1 : 61) என ஒரு தொடரைக் கை யாள்கின்றார். கண்ணகியை அணைத்த கோவலன் கை நெகிழா மல் இருத்தல் இங்குக் கருதப்பட, கவிஞர் அதனை மீண்டும் கண்ணகியை அன்றிக் கோவலன் மாதவியைப் பிரியுமிடத்தில், 'உவவுற்ற திங்கள் முகத்தாளைக் கவவுக்கை நெகிழ்ந்தனனாய்' (7: 52: 5) எனத் தருவது சிந்தனையைத் தூண்டுகின்றது. மாதவியை விலைமகளாக அன்றி, தலைமகளாயினும் குல மகளாகக் காட்டிய கவிஞர் அதற்கேற்பக் கண்ணகிக்குப் பொருந்திய தொடரையே மாதவிக்கும் பொருத்திக் கையாண் டார் என நினைக்கலாம்.

இரு பெண்டிரிடமும் கோவலன் பெற்ற அனுபவத்தில் சில ஒற்றுமைகளும் வேற்றுமைகளும் அமைகின்றன. ஒப்பிடும் மன நிலை ஒருவர்க்கு இயல்பேயாயினும், இருவரோடு தொடர்பு கொள்ளும் ஒருவற்கு அது மிகவும் அடிப்படை எனலாம். அந் நிலையில் ஒரேவிதமாக இருவரிடமும் சொற்றொடர்பு கொண்டு அதில் அமையும் வேற்றுமையையும் மனங்கொள்ளல் இயற்கை யாகும். கோவலன், யாழ் இசைமேல் தன் ஊழ்வினை வந்து உருத்தலால், ஊடி, மாதவியிடம்,எழுக என்கின்றான்; அவளோ எழவில்லை. 'பொழுதீங்குக் கழிந்த தாகலி "னெழுது" மென்றுடனெழாது' (7;52:6) எனக் கவிஞர் இதைச்சுட்டுவார். அவன் இதே சொற்களை உடனடி, அல்லது மிகக் குறைவான காலக்கழிவுக்குப்பின் சிலம்பளித்த கண்ணகியிடம் பயன்கொள் கின்றான்.

சிலம்புள கொண்மெனச் சேயிழைக் கேளிச்
சிலம்பு முதலாகச் சென்ற கலனோ
டுலந்தபொரு ளீட்டுத லுற்றேன் மலர்ந்தசீர்

மாடமதுரை யகத்துச்சென் றென்னோடிங்
கேடலர் கோதா "யெழு"கென்று நீடி (9:73-77)

அவள் எழாது, இவள் எழுந்த செயல்கொண்ட தாக்குறவே, இவளைக் கொலைக் களக் காதையில் பிரியுமிடத்து,

வழுவெனும் பாரேன் மாநகர் மருங்கீண்
டெழுகென வெழுந்தா யென்செய்தனை (16:69-70)

என அவனைப் பேசச்செய்கின்றது. உளவியல் வெளிப்பாட்டுடன் கவிஞர் இத்தொடரிணைவை அமைப்பது நயமிக்கது.

மாதவிபாலுற்ற அன்புமயக்கத்தால்தன்னிலையையும்குடும்பத்தையும் மறந்த கோவலனைக் காட்டும்போது கவிஞர், 'வடு நீங்கு சிறப்பிற்றன் மனையக மறந்தென்' (3:175) என அவர்கள் இல்லத்தை வடு நீங்கியதாகக் காட்டுவார். புகாரின் குலமாந்தரின் வீட்டிற்குக் காட்டிய இக்குற்றமற்ற சிறப்பு, மதுரையில் எண்ணெண் கலையோர் அல்லது பதியிலார் வீட்டிற்கும் தரப்படுகிறது.[1]

சுடும ணேறா வடுநீங்கு சிறப்பின்
முடியர சொடுங்குங் கடிமனை வாழ்க்கை
(14:145-146)

பரத்தையர் குலமற்ற ஒரு உலகைக் கனவுகண்டு, அதற்கேற்ப மாதவியையும், துறவு பூணும் மணிமேகலையையும் காட்டுகின்ற கவிஞர், அவ்விருப்பில் குலவீட்டிற்கான அடித்தொடரைக் கலைவீட்டிற்கும் பயன் படுத்திக் கருத்தை உள்ளுறுத்தினார் எனச்சொல்லலாம்.

தொடர்ப் பயிற்சி: ஒரே தொடர், காப்பியத்தில் பன்முறை வந்து பயில்வதில் ஒரு அமைப்பொருமை கிடைக்கலாம். ஒருவருக்கு அல்லது ஒரு பொருளைக் குறிக்கும்போது ஒரே தொடர் பயில்வது, முன்னிற்கும் இயல்பு விளக்கம் பற்றியாகலாம். கவிஞரின் மனங்கவர்ந்த ஒரு கூறு இத்தொடர்ப் பயிற்சிக்குக் காரணம் எனலாம்.

மாதவியை நினைக்கும்போது காண்போர்க்கும், கவிஞர்க்கும் அவளது பல்குறிப்பு வழங்கும் காதளவோடிய கண்களே மனத்தில் முன்னிற்கின்றன. எனவே 'மாமலர் நெடுங்கண்

---

1 பார்க்க: அடியார்க்கு நல்லார் உரை, சிலம்பு, 14;145-146.

மாதவி' என உவமையும் அடையுமடுத்த தொடர் காப்பியத்தில் ஐந்து முறை பயின்றது (3:170, 6:174, 8:16, 118, 13:49). அரங்கேற்றுக் காதையில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட சூழல் முதல், அவள் மனமாற்றக்கடிதத்தைக் கோசிகன் கோவலற்கு அளிக்கும் சூழல் வரை இது தொடர்கின்றது. அவள் ஆடல் வாழ்வின் தொடக்கமும் முடிவும் வரை, அதற்கேற்ப, கவிஞர் அவள் பாவம் நிறைந்த கண்களைக் காட்டி, பின்பு காட்டாமையும் பொருத்தம் கொள்கின்றது.

சொல்லுத்திகள்: தொடருத்திகள் மேற்கண்டவாறு பல்வகை காட்டுவது போலச் சொல்லுத்திகளும் மிகப் பலவாக அமைதல் கூடும். சொற்கள் பல்வகையினவாகையால் அவற்றின் தேர்ந்த ஆட்சியிலும் பல உத்திகள் பொருந்துகின்றன. அடை, எச்சம், எதிர்மறை, எண் எனும் சொல் வகைகள் பயிலுமுறையால் தமக்கென உத்தித்திறன் கொள்கின்றன. அன்றியும் சொற்பின் வருநிலை, சொல்லடுக்குதல், முரண் போன்றனவும் மொழி வெளியீட்டு நிலையில் உத்தியாகின்றன. ஒலிக்குறிப்புச் சொற்களும் இவ்வகையில் குறிப்பிடத் தக்கன.

அடை: ஒரு பொருளைக் கூறும்போது, அதனை அவ்வாறே வெறுமையாகக் கூறாது, பெரும்பாலும் அதனைச் சிறப்பிக்கும் ஒன்றோ பலவோ அடையுடன் கூறுவது இலக்கிய வழக்காகும். வினை, பயன், மெய், உரு, ஒலி, உவமை போன்ற பல, பொருளுக்கு ஏற்ற அடை வழங்கி அடைத்தொடர் அமைக்கலாம். அழகும் நயமும் சேர்க்கும் இயல்படைகள் பலவற்றைக் கவிஞர் காப்பியமெங்கும் ஆள்கின்றார். கனைகுரல் நாரை (10:14). செங்கண் காரான் (10:121) செங்கயல் நெடுங்கண் சின்மொழிக் கடைசியர் (10:130), செங்கால் அன்னம் (10: 115), நீர் நிறக் காக்கை (10: 116), பைங்கால் கொக்கு (10:115) என ஒரு காதையிலும் குழுமியது.

இதற்கு வேறாக, ஒரு பொருளுக்கு மீண்டும் மீண்டும் ஒரே அடையைப் பயன்படுத்துதலும், மாறாக ஒரே பொருளுக்குப் பல அடை கையாளுதலும் உண்டு. முன்னது வாய்மொழி இலக்கியப் பண்பாகவும் தொடக்கக் காலத்துக் கூற்றுமுறைக் காப்பியங்கட் குரியதாகவும் கூறப்படுவது உண்டு. பொருட்கு முன்னிற்கும் பண்பு இவ் அடைப்பயிற்சிக்குக் காரணமெனலாம். கதிரவனைப்பன்முறை காட்டிய கவிஞர், விரிகதிர் (4:1, 11:43, 14:104, 27:195), கடுங்கதிர் (12:1:1, 15:139), வெங்கதிர் (11:203, 14:215), செங்கதிர் (11:2) எனப் பல அடை தருகின்றார். ஒரே சொல்லை, பொருளைப்பன்முறை கையாளும்

தேவை ஏற்படும்போது, சோர்வும் சலிப்பும் ஏற்படாவண்ணம் அடைகளை மாற்றி மாற்றி அமைத்தல் பிறிதிடத்தும் உண்டு. சேக்கை என்பதைப் பதினொரு இடங்களில் எடுத்தாளும் கவிஞர் எண்வகை அடைகளை ஆளுதல் இந்நிலையினது. நறும்பூஞ் சேக்கை (2:28), பல்பூஞ்சேக்கை (4:28), செழும்பூஞ் சேக்கை (4:43), வீழ்பூஞ்சேக்கை (4:65, 14:85, 28:43), பாடமை சேக்கை (6:110, 9:67) படையமை சேக்கை (13:70), தூமென் சேக்கை (22:126), தூவியம் சேக்கை (28:62) என்பன. பூஞ் சேக்கை என்பதை அடைமேலடையெடுத்து பின்னும் நான்கு வகையாக வேறுபடுத்துதல் குறிப்பிடத்தக்கது.

எச்சம்: அடைபோன்றே பெயரெச்சங்கள், தொடர்ந்து வரும் பொருளுக்குச் சிறப்புச் செய்கின்றன. இளங்கோ பெரும்பாலான பெயரெச்சங்களையும் **எதிர்மறையாக** அமைப்பது சிறப்பாகச் சிந்திக்கத்தக்கது. எதிர்மறை எச்சநிலை கவிஞரிடம் மிக மிகுதி யாகக் காணப்படுகின்றது. இதனை இவர் தனித்தன்மை எனவும் ஆளுமை புலப்பாடு எனவும் கருதலாம். எதிர்மை பற்றி, வருவ தைக் குறிப்பாக உணர்த்தினார் எனவும் கொள்ளலாம். அழியா, குன்றா எனும் போது அழியும், குன்றும் எனும் எண்ணம் தொக்கு நிற்கக் கூடும்.

இவ் எச்சத் தொடர், பயிற்சியடையும் நிலையில் இருவகை கள் தென்படுகின்றன. ஒன்று, ஒரே எச்சம் பல் சொல்முடிவு பெறுதல்; பிறிதொன்று பல எச்சங்கள் ஒரே சொல்லில் முடிதல்; இவற்றை முறையே எச்சச் சிறப்பெனவும் சொற் சிறப்பெனவும் கருதலாம் போலும். அடையைக் கருதியதுபோல இதனையும் வாய்மொழிப் பாடலியல்பெனவும், கூற்றுமுறைக் காப்பியப் பண்பெனவும் கருதக்கூடும்.

ஒரே எச்சம் பல வகையான சொல்லோடு சென்று சேருமள வுக்குப் பொருளாற்றலும் அழுத்தமும் உடையதாக அமை கின்றது. இவை அடுத்தடுத்துப் பயிலுதலும், காப்பியத்தில் அங்கங்கு விரவுவதும் உண்டு. முன்பின் சொற்களும், சூழலும் இவற்றிற்குப் பொருண்மைப் பரிணாமம் அளிக்கின்றன.

பிறவா மணி 2: 77
பிறவா அமிழ்து 2: 78
பிறவா இசை 2: 79
பிறவா யாக்கை 5: 169

முட்டாச் சிறப்பு 11: 97

குன்றாச் சிறப்பு 11: 33
குன்றச் செய்கை 3: 5
குன்றாப் பெருந்தோள் 3: 6
குன்றாக் கொள்கை 11: 163
குன்றாக் கொழுங்குடி 2: 8
வழாஅ இருக்கை 3: 129

முட்டா வைகல் 14: 159
முட்டா இன்பம் 15: 198

அறியா வளம் 5:20-1
அறியா யவனர் 5:10
அறியா மரபு 6: 72
அறியாப் பண்பு 15: 5
அறியா மாக்கள் 23: 116

பொய்யா விரதம் 10: 15
பொய்யா வானம் 10: க: 9

பிறழா நோன்பு 10: 47
பிறழாக் காப்பு 26: 87
பிறழா வாய்மை 10:162

வழாஅ நான்மறை 5: 174-5

முதிராக் கிளவி 10: 40
முதிராச் செல்வி 25: 128

மூவாக் கடம்பு 17; 31
மூவா மேனி 30: 150

பிரியா வாழ்க்கை 14: 58
பிரியாத் தருப்பை 22: 32

வாடா மாமலர் 28: 196
வாடா வஞ்சி 25: 180

இவற்றிற்கு வேறாகப் பல எச்சங்கள் ஒரு சொல் முடிவு பெறல் சிறிது அருகியே அமைகின்றது. இவை சலிப்புத் தவிர்க்கப் பயன்படுகின்றன.

பேராச் சிறப்பு பதி: 17
அதிராச் சிறப்பு பதி: 39
குன்றாச் சிறப்பு 11: 33
முட்டாச் சிறப்பு 11: 97

பிரியா வாழ்க்கை 14: 58
உதவா வாழ்க்கை 23: 42
அமையா வாழ்க்கை 26: 10

முட்டா இன்பம் 15: 198
ஒடியா இன்பம் 23: க. 6

கூடா மன்னர் 5: 182
தேரா மன்னன் 22: 145

உலவாக் கட்டுரை 2: 81
குறியாக் கட்டுரை 2: 37

பிழையா விளையுள் 11: 28
தாங்கா விளையுள் 6: 30
மடங்கா விளையுள் 23: 118

பூவா வஞ்சி 25: 148
வாடா வஞ்சி 25: 150

இவ்வாறு வகைமை அமையினும் ஒரே எச்சத் தொடர் ஒருமுறைக்கு மேல் பயில்வதும் அங்கங்கு, அருகியேனும் காணப் படுகின்றது. சிங்கா வண்புகழ் (பதி. 47, 23—149), பிழையா விளையுள் (உ. பெ. க. 3, 11: 28), பொய்யா வானம் (10: க. 9, 23: க. 10) கலங்கா உள்ளம் (4: 70. 16: 180) போன்றன இத்தகையன. இவ்வாறு ஒத்தும், வேறு பட்டும், பயின்றும் அமையும் எதிர்மறை எச்சங்கள் ஒரு பாலாக, ஒரு

முறை ஒரு வகையினவாக வரினும் இன்பம் தருவனவாக நிலைத்து நிற்கும் பிறபல தொடர்களும் அமைகின்றன. இவை, இத்தகு எச்சத் தொடர்களை உருவாக்கி ஆள்வதில் கவிஞர்க்குரிய கைவன்மையைப் புலப்படுத்துகின்றன. உழாஅ நுண்துளி (10: 120), உலையா வெஞ்சமம் (27: 27), ஒல்காச் செல்வம் (15: 74), ஒழியா விளக்கம் (6: 143), கழாஅ மயிர் (10: 121), காவாநாவு (26: 158), குடம்புகாக் கூவல் (29: 3) குறையாக் கொற்றம் (23: 53), கொள்ளாத் துன்பம் (14: 40) கோவா மலையாரம் (17: 29) செய்யாக் கோலம் (16: 11), தண்டாக் குரவை (17: 18), தணியா வேட்கை (23: 121), தவாஅ வளம் (2: 4), தளராத் தாரம் (3:76), தாவா நல்லறம் (30: 125), தீதிலா வடமீன் (1: 27), தீராக் காதல் (2: 36) தெரியா இயல்பு (21: 2), நிரம்பா அளவு (30: 15), பதியெழு வறியாப் பழங்குடி (1: 15), பழியொடு படராப் பஞ்சவ (20: 38), புலரா உடுக்கை (25: 127), மீளாவென்றி (26: 32) விளையா மழலை (8: 67), வேயா மாடம் (5: 7) என்பன போன்றன.

எண் : எண்களின் பயிற்சி, இலக்கியத்திலும் அமைகின்றது. வாழ்க்கையில் சில எண்கள் சிறப்புடையனவாகக் கருதப்படுதல் இதற்குக் காரணமாகலாம். அன்றியும் பிற்காலத்தில் எண் வருகையினடிப்படையில் எழுகூற்றிருக்கை போன்ற அழகிய சித்திரச் செய்யுட்கள் எழுந்ததும் குறிப்பிடத்தக்கது.

ஒன்று முதலிய பல எண்களை ஓரிடத்தில் இணைத்து ஆளுதல் ஒரு கவிதை உத்தியாகவே தோன்றுகின்றது. தனிப்பாடல் காலத்தும் இது அமைந்ததைப் பரிபாடல் தருகின்றது. இளங்கோவும் இதனை அருகிய ஆட்சியில் தருகின்றார்.

ஒன்றுபுரி கொள்கை இருபிறப் பாளர்
முத்தீச் செல்வத்து நான்மறை முற்றி
ஐம்பெரு வேள்வியும் செய்தொழில் ஓம்பும்
அறுதொழில் அந்தணர்

(23: 67–70)

இத்தகைய இணைந்து வரும் எண்ணிலை தவிரச் சில குறிப்பிட்ட எண்களும் கவிஞரைக் கவர்ந்து பயிற்சி கொண்டனவோ என எண்ணலாம். முத்தமிழ்க் காப்பியம், மூன்று காண்டமும், மூவரசும், முத்தலை நகரும், முப்பொருள் வாழ்த்தும், மதுரைக்குரிய மூவழியும், முப்பது காதையும், முப்பதாண்டு நிகழ்வுமென மூன்றில் சிறப்புக் கண்டது. அன்றியும் ஐவகை மன்றம், ஐம்பெருங்குழு, ஐந்திணையைப் படைத்தல் என ஐந்திலும் சிறப்புக் கண்டது. ஏழு இசை, ஏழு நரம்பு, ஏறு வளர்த்த எழுவர் இளங்

கோதையர், ஏழு கற்புடைப் பெண்டிர், நீலியும் கண்ணகியும் எழுநாளிரட்டிக் கணவனை இழந்து இவ்வுலகில் துன்பமுற்றது என இவ்எண்ணும் பயிற்சிக் காட்டியது. எண்பேராயம், எண்ணெண் கலை, எண்வகை வரி என அவ்வெண்ணும் சுட்டுப் பெறுகின்றது.

அடுக்கு: வந்த சொல்லே மீண்டும் வருதலும், ஒரே இலக்கண வகையின் சொற்கள் தொடர்ந்து வரலும், காட்சி விளக்கம், பட்டியல் போன்ற கூறுகளில் வந்து பொருந்துகின்றன. **அடுக்குத்தொடராகவும், சொற்பின்வருநிலையாகவும்** அமைதலும் காணப்படுகின்றன. இவை ஓசையொழுக்கும், ஒலிநயமும் காப்பியத்திற்கு அளிப்பதும், பொருள் விளக்கம் தருவதும் உண்டு எனலாம்.

ஒரு சொல் மீண்டும் மீண்டும் தொடர்ந்து பயின்று, வியப்பு, அச்சம் போன்ற உணர்வுகளை வெளிப்படுத்திக் காட்டப் பாத்திரக் கூற்றில் பயன்படலாம். கண்ணகி கோட்டத்தில், சேரனுக்கு நல்லணி காட்டி வானில் நின்ற கண்ணகியின் வியப்புமிகு காட்சி மன்னன் சொற்களில் இவ்வாறு வெளிப்படுகின்றது.

என்னேயிஃ தென்னேயிஃ தென்னேயிஃ தென்னேகொல்
(29:9;1)

இவ்வாறு நான்குமுறை அடுக்குதல், அருமையாக, இருமுறை வரல் ஓரிடத்து அமைகின்றது. கவிஞரின் விளக்கமாகவும், பாத்திரத்தின் முன்னிலை விளியாகவும் வரும் இவை அடுக்குத் தொடரெனப்படுவதை விடச் சொல்லடுக்கு எனல் ஏற்புடையதாகலாம். குரவை ஆடியதன் முடிவில் வையையில் நீராடச் சென்றவள் கோவலன் கொலைச் செய்தியையறிந்து செயலற்று, பேச்சற்று நின்றதைக் கவிஞர் இவ்வாறு தருகின்றார்.

சொல்லாடாள் சொல்லாடா நின்றாளந் நங்கைக்குச்
சொல்லாடுஞ் சொல்லாடுந் தான்
(18: 9—10)

அவள் சொல்லாடவில்லை எனவும் கண்ணகி சொல்லாடும் எனவும் முரணி இணைத்து அழுத்தம் தருவதாகவும் கருதக்கூடும். வழக்குரைக்குச் செல்லும் கண்ணகி,

வாயிலோயே வாயிலோயே...
..............வாயிலோயே...
அறிவிப் பாயே யறிவிப்பாயே

(20:24-29)

எனத் தருவதில், விரைவு, சினம் போன்ற பல்பண்பு வெளியீட்டின் அடுக்குதல் பொருந்துகின்றது. தொல்காப்பியத்தின் இரட்டையாப்புவகையை இங்கு நினைக்கலாம்.

வந்த சொல்லே மீண்டும் மீண்டும் பாடலில் இடை விரவி வரும் சொற் பின் வரு நிலையும் கவிஞரிடம் காணப்படுகின்றது. பெயரும் வினையும் இவ்வகையில் வர வாய்ப்புண்டு. மாலதி கதையைக் கூறும் போது பல்வகை இறையுறை தலங்களைப் பட்டியல் செய்யும் கவிஞர் கோட்டம் எனும் சொல்லைப் பத்து முறை பயன் கொள்கின்றார். (9 : 9-13)' தீக் கனாக் கண்ட பாண்டிமாதேவி, பரிவாரங்களுடன் மங்கலப் பொருள் சூழச் செல்லும் காட்சி வருணனை இது போன்று ஏந்தினர் எனும் வினை பின்வரும் நிலையைத் தருகின்றது.

வண்ணம் ஏந்தினர் சுண்ணம் ஏந்தினர்
மான்மதத்தின் சாந்து ஏந்தினர்
கண்ணி ஏந்தினர் பிணையல் ஏந்தினர்
கவரி ஏந்தினர் தூபம் ஏந்தினர் (20 : 15-16)

ஒரே சொல் மீண்டும் வராது, ஒரு பொருள் தரும் சொற்களும் வருதல் இவ்வகையின் கண் கருதப்படக் கூடும். பல்வகைக் கோயில்களைப் பட்டியல் செய்யும் போது, கோயில், நியமம், நகரம், கோட்டம், பள்ளி ஆகிய ஒத்த சொற்களைக் கவிஞர் கையாண்டு வகைமை காட்டுவது (14 : 7-1) இந் நிலையினது.

பல்வகையான சொல்லடுக்குகள் காப்பியத்தில் பயில்கின்றன. பெயர்கள், வினைகள், இசைச் சொல் என இவை விரியும். அருகன் பெயர்களைக் கவுந்தியடிகள் அடுக்குதல் (10 : 176-189) பட்டியலாகின்றது. உம்மை யடுக்கை வைகைக் கரை மலர் மரங்கள் தருகின்றன.

' விளக்கம் பத்து முறையும் (6: 134-44), புகை ஐந்து முறையும் (13: 122-126), ஓதை, முழக்கம் என ஓசைகள் வரலும் (13: 140-148) இத்தகையன.

குரவமும் வகுளமும் கோங்கமும் வேங்கையும்
மரவமும் நாகமும் திலகமும் மருதமும்
சேடலும் செருந்தியும் செண்பக ஓங்கலும்
பாடலம் தன்னொடு பன்மலர் விரிந்து
குருகும் தளவமும் கொழுங்கொடி முசுண்டையும்
விரிமலர் அதிரலும் வெண்கூ தாளமும்
குடசமும் வெதிரமும் கொழுங்கொடிப் பகன்றையும்
பிடவமும் மயிலையும் [13 : 151-158]

தொழிற் பெயர்கள் அடுக்கப்படுதல் 'பண்ணல், பரிவட்டணை, ஆராய்தல், தைவரல்' (7 : 5) எனவும் ; வினை முற் றடுக்கு
பொங்கிஎழுந்தாள் விழுந்தாள் [18:30]

என்றாள் எழுந்தாள் இடருற்ற தீக்கனா
நின்றாள் நினைந்தாள் நெடுங்கயற்கண் நீர்சோர
நின்றாள் நினைந்தாள் நெடுங்கயற்கண் நீர்துடையாச்
சென்றாள் அரசன் செழுங் கோயில் வாயில்முன்
(19: 72-75)

எனவும் அமைகின்றது. குறிப்பு வினை முற்றாகவும் தொடர்ந்து அடுக்கி அமைதல் காணப்படுகின்றது.

விரையினர் மலரினர் விளங்கு மேனியர்
உரையினர் பாட்டின ரோசிந்த நோக்கினர்
சாந்தினர் புகையினர் தயங்கு கோதையர்
ஏந்திள முலையினர் இடித்த சுண்ணத்தர்
விளக்கினர் கலத்தினர் விரிந்த பாலிகை
முளைக்குட நிரையினர் முகிழ்ந்த மூரலர்
(1:54-59)

சிறப்பும் உயர்வும் காட்டவும், பண்பும் பயனும் புலப்படுத்தவும், செயல் செறிவும் வினைத் தொடர்ச்சியும் உணர்த்தவும் இப் பல்வகை அடுக்குகள் பயன்படுகின்றன.

முரண்: சொல்லும் பொருளும் முரண் தோன்றும் வண்ணம் அமைக்கப் பயன்படும்போது தனியாற்றலும் கவர்ச்சியும் பெறு கின்றன; அழகும் நயமும் கொள்கின்றன. இது மொழிவெளி யீட்டுத்தியாகவும், தொடையாகையால் யாப்புத்தியாகவும் கருதத் தக்கது. முரண் சொற்கள் அடுத்தடுத்த அடிகளிலும், ஒரே அடியில் நீங்கியும், அண்மியும் அமைந்து நயம் பயக்கலாம்,

இரு பொருளை எதிரெதிராக அமைத்தலால் முரண் தோன்றுகின்றது. மதுராபதி கண்ணகியிடம் அவள் கணவனைக் காணுநிலையை இவ்வாறு உரைக்கின்றாள்.

வானோர் தங்கள் வடிவி னல்லதை
ஈனோர் வடிவில் காண்ட லில்லென
(பதி. 53-54; 23:175-176)

கோவல கண்ணகியரின் திருமணச் சூழலில் கவிஞர் மாசாத்துவானைத் தரும்போது,வருநிதி, இருநிதி என்பன சொல் முரணாகின்றன.

வருநிதி பிறர்க்கார்த்தும் மாசாத்துவானென்பான்
இருநிதிக் கிழவன் (1:34-35)

பொழுதும், வினையும் தொடர்ந்த அடிகளில் வந்து, முரணால் அவலம் காட்டுவதும் உண்டு.

கொண்டா டழீஇக் கொழுநன்பாற் காலைவாய்ப்
புண்டாழ் குருதி புறஞ்சோர மாலைவாய்க்
கண்டா ளவன் றன்னைக் காணாக் கடுந்துயரம்
(9;36-38)

ஈரடியில் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட முரண் அமைந்து காணப்படலும் உண்டு.

கதிர்திகிரி யான்மறைத்த கடல்வண்ணன் இடத்துளான்
மதிபுரையும் நறுமேனித் தம்முனோன் வலத்துளான்
(17:26)

கீழ்த்திசை வாயில் கணவனொடு புகுந்தேன்
மேற்றிசை வாயில் வறியேன் பெயர்கென
(23: 182—183)

இரண்டடிகளிடையே அமைதல் போன்று, ஓரடியிலும் பல நிலையில் முரண் சொற்கள் விரவுவது பயிற்சி மிகுதி காட்டுகின்றது. இவற்றில் சில, முரணாக் குறிப்பு வழங்குகின்றன.

பல்லிருங் கூந்தல் சின்மல ரன்றியும் (2: 56)
கண்ணகி கருங்கணும் மாதவி செங்கணும் (5: 27)
மதி யுமிழ்ந்து கதிர் விழுங்கி வந்தவிம் மருண்மாலை
(7: 41.4)

இரப்போர் சுற்றமும் புரப்போர் கொற்றமும் (10:148)
அறனறி சுற்றமும் செங்கோல் மறநெறி நெடுவாள்
(23;57)

குறைத்த செங்கோல் **குறையாக்** கொற்றத்து (23:52)

அடுத்தடுத்து வருகின்ற சீர்களில் முரண் சொற்கள் அமைப்பதும் அருகியது.

இரவும் பகலும் மயங்கினள் (23:184)
எண்ணுமுறை **இடத்திலும் வலத்திலும்** துடித்தன (5:239)

இம் முரண் தொடை யமைப்பிலிருந்து சிறிதே மாறுபட்டு எதிரிணை (oxymoron) அமைகின்றது. எதிர்ப்புடைய இருசொற் களை அருகருகே வைத்துப் பொருணயம் தருவது இது. கோவலனை மாடலன், கருணை மறவ (15: 53) எனவும் செல்லாச் செல்வ (15:75) எனவும் பாராட்டுவதும், மாயவனைச் செய்ய கரியவன் (17: 37: 3-4) எனலும் இப்பாங்கின.

ஒலிக்குறிப்பு: ஒலியின் அடிப்படையில் சொற்கள் உருவாக் கப்பட்டுப் பயன் படுத்தப் படல் இலக்கிய, வாழ்வியல் இயல்பாக அமைகின்றது. காப்பியமும் இவ் வழக்கை மேற் கொண் டுள்ளது. ஒலியால் பொருளுணர்த்துவதாக இச் சொற்கள் பயன் படுகின்றன.

ஊரில் மக்களின் பல்வகைப் பேச்சுக் குரலால் எழுகின்ற ஒலியை ஒல்லெனவும் (19:34) கல்லெனவும் (12:1:12, 16:146) அமைக்கின்றார். கோவலன் யானையை அடக்கியது 'ஒய்யெனத் தெழித்து' (15: 48) எனத் தரப்படுகின்றது. வால சரிதை நாடகமாடும் ஆய மங்கையின் மகிழ்ச்சி ஆரவாரம் 'ஐ' (17:16:5) என அமைக்கப்படுகின்றது. துடியின் ஒலி 'துண்' எனவும் (12: 21: 1), கஞ்சதாளமான பாண்டிலின் ஓசை 'இழும்' எனவும் (26: 194) வகுக்கப்படுகின்றன. அருவியின் நீரொழுக்கும் இவ்வாறே தரப்பட்டது.

இழுமென்று
வந்தீங் கிழியு மலையருவி ஆடுதுமே (24: 2: 3-4)

பல சொற்களால் விரித்து விளக்கப்படலைத் தவிர்க்க உதவி இவ் ஒலிக்குறிப்பு உத்தியாகின்றது.

இளங்கோவின் மொழி நடை தரும் பல்வகையான நயம் பொருந்திய வெளியீடாக இவை அமைகின்றன. பொருளாலும் ஒலியாலும் மனங்கவரும் நிலைபேறுடையனவாக இவை வருகின்றன. 'காண்போர் தடுக்கும் பயனறவு அறியா யவனரி ருக்கை' (5: 9-10) என்பது போலக் கேட்போர் தடுத்து, நின்று சுவைத்துச் செல்லும் பாங்கினவாக இவை பொருந்துகின்றன.

வடிவ உத்திகள்

சிலப்பதிகாரம், பொருளாலும் வெளியீட்டாலும் மரபு மாறுபாடும் புதுமையாக்கமும் கொண்டது போல வடிவத்தாலும் நவமானதாக அமைகின்றது. முந்தைய நூலும் இலக்கியமும் வகுத்த களனில் வேரூன்றி, பல புதுமைச் சிந்தனைகளைக் கூறுகளிலும் முழுமை ஆக்கத்திலும் கொண்டு மணம் பரப்பிக் கனிந்ததால் பிற்கால வடிவங்கள் பலவற்றிற்கு விதையும் வழங்கியது. முன் பின் இலக்கியக் கோட்பாட்டின் இணைநிலமாகிப் பழமைக்கும் புதுமைக்கும் பாலமமைக்கின்றது.

சிலம்பின் யாப்பமைதி வடிவக் கோட்பாடு பற்றிய பல புதிய சிந்தனைகளை வழங்குவது.[1] தொடர்நிலைச் செய்யுளாகிய நெடும்பாடல் என இல்லாதிருந்த ஒன்றை உருவாக்கியது. எனினும் தனிப்பாடல் காட்டிய பண்பைப் பின்பற்றிப் பாட்டும் தொகையும் கொண்ட வடிவை ஏற்றது. பாவிலிருந்து பாவின வளர்ச்சி ஏற்பட்டதன் இடை நிலத்தைப் பரிபாடலின் கொச்சகங்களிலும் கலிப்பாடலின் தாழிசைகளிலும் கண்டால், அதன் விளைநிலத்தைச் சிலம்பின் இசைக் காதைகளில் காணமுடியும். உரையின் சுட்டைத் தொல்காப்பியத்திலும், அதன் வழக்கைப் பதிற்றுப்பத்தின் பதிகம் போன்ற பகுதியிலும் காணின், அதன் பொருள்நிறைப் பயன்பாட்டைச் சிலம்பின் பலவான கட்டுரை வகைகளில் காண இயலும். பாவோசைகள் தம்முள் மயங்கி விரவாதமைந்த சங்கப் பாநிலை, சிலம்பில் செழிப்பான கலவை நிலைக்குப் பரக்கின்றது. யாப்பும் பண்ணும் இணைவதைப் பரிபாடலும், பாவும் வண்ணமும் ஒருங்கு செல்வதைப் பதிற்றுப் பத்தும் காட்ட, இசைநிறைச் செய்யுள் வடிவங்களின் சீர்மையைச் சிலம்பு தருகின்றது.

---

1. சிலப்பதிகார யாப்பமைதி, ந. வீ. செயராமன், அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், அண்ணாமலை நகர், 1977.

கவிஞர் தமக்கென எந்த ‘மாதிரி’யும் (model) இல்லாத சூழலில் இதனை வடித்துள்ளமையால், தமிழுலகுக்கு அவருடைய முதன்மைக் கொடை (original contribution)யாக இது அமைகின்றது வெளிப்படை. அந்நிலையில் இதன் ஒவ்வொரு கூறும் அவர் படைப்பாற்றலின் வெளியீடாகி, அசலாக, மூலமாக, போன்மையின்றி யமைகின்றன. அன்றியும் ஓரியல்பின் காப்பியமன்றி பல்லியல்பு விரவும் முத்தமிழ்க் காப்பிய ஆக்கத்தில் ஈடுபட்டமையால் அம் முத்திறத்திற்கேற்ற வடிவ நிலையும் பொருந்தி, அவ்வவ் வகையின் உத்திச் சார்பும் புலப்படுத்துகின்றன.

நாடக வழக்கின் கலியும் பரிபாடலும் பற்றித் தொல்காப்பியம் கூறியதைக் கருதிக் காணின், கவிஞர், தம் காப்பியத்தின் நாடகத் தமிழ் நிலைக்கு அவற்றின் வடிவத்தைத் தேர்ந்தார் எனலாம். அவ்வாறன்றி இயலாக அமையுமிடத்து ஆசிரியத்தின் எளிய வடிவால் கதை கூறிப் போந்தார். ஆசிரியரின் குரல் ஒலிப்பதற்கு வாய்ப்பாக உரைப் பகுதிகளையும் பயன் கொண்டார். கூறும், தனிச் சொல்லும், பாத்திரச்சுட்டும் காட்சி மாற்றமும் குறித்ததில் புதுமை உத்தி விளங்குகிறது.

தொல்காப்பியம் கூறிய யாப்பியல் கோட்பாடுகளிலிருந்து மாற்றம் கொண்டு வேற்றுமை காட்டி சங்க இலக்கிய யாப்பு அமைகின்றது; அடிப்படை மாறாதபோதும் புதிய தளங்கள் உருவாகியதாக இது அமைகின்றது. அவ்வாறே சங்க இலக்கியம் புலப்படுத்திய வடிவிலிருந்து மாற்றமும் வளர்ச்சியும் காட்டிச் சிலம்பு அமைகின்றது. வடிவப் பயன் பாட்டின் இம் மாற்றமும் ஆக்கமும் பக்திக் காலத்தின் கவிதை வளர்ச்சிக்குக் களம் அமைத்தது. இறைவர்களை இசைபாடலால் வழிபடும் பாங்கு பரிபாடலில் தோற்றம் கொள்ளினும், அதன் சிக்கலான வடிவ நிலைக்கு மாறுபட்டு, எளிமையும் தெளிவுமுடைய யாப்பமைப்பு சிலம்பின் வரி, குரவைகளின் இடைப் பாக்களில் உருவாக்கப் பட்டது. இசையால் பக்தி வளர்க்கும் எளிய ஆனால் ஆற்றலான இயக்கத்துக்கு ஊன்றுகோலாயிற்று.

ஒரே ஓசையில் (monotone) நீண்டு செல்லும் தொடர்நிலைச் செய்யுளின் தன்மையால் ஏற்படும் சலிப்பும் சோர்வும் தவிர்க்கக் கவிஞர் பல யாப்பு விரவலைத் தந்து உத்தியமைத்தார் எனக் கருதலாம். பொருளும் காட்சியும் மாறும்போது யாப்பும், வடிவ நிலையும் மாறல் பொருளும் வடிவும் இணைந்து செல்வதைக் காட்டும். படிப்பதற்கு மட்டுமன்றிப் பாடியும் நடித்தும் காட்டுவதற்கு மேற்ற அமைப்பு, வடிவ உத்தி நிலையால் இதற்குப் பொருந்துகின்றது.

சிலம்பின் முழு அமைப்பில், முன்னும் பின்னும் இடையிலுமமையும் சில கூறுகள் வடிவ முழுமைக்கு அப்பாற்பட்டனவெனவும் உட்பட்டனவெனவும் இருவேறு கருத்துகளமைகின்றன. காப்பியத்தின், காண்ட, காதை, கதைத் தொடக்கத்தின் முன் அமையும் உரைபெறு கட்டுரையும், பதிகமும், ஒருசில காதைகளைத் தொடர்ந் தமையும் வெண்பாக்களும், காண்ட, நூல் இறுதி தரும் கட்டுரைகளும் இவ்வெண்ணத்தின்பாற் படும். ஆயின் மற்றொன்று விரித்தலாக வன்றி வடிவச் செம்மையும் கருத்துச் செவ்வியும் கொள்வதில் இவை சிக்கலாக வன்றிச் சீராகக் கொண்டு கருதத் தக்கனவாகும்.

சிலம்பின் வடிவம் செய்யுளும் உரைநடையும் விரவியது. உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள் எனும் இதன் வடிவ நிலையைப் பதிகம் சுட்டுகின்றது. தொல்காப்பியம் வனப்பு ளொன்றான தொன்மை என்பதனை விளக்க, 'தொன்மை தானே உரையொடு புணர்ந்த பழமை மேற்றே' எனக்கூறுவதும், வடமொழி இலக்கிய வரலாறு தரும் உரையும் பாட்டும் விரவிய சம்பு காவியமும் இங்கு இணைத்து நினைக்கத்தக்கது. இதனால் சிலம்பின் வடிவ உத்திகளைச் செய்யுள் வடிவ உத்திகள் எனவும் உரைநடை வடிவ உத்திகளெனவும் இருநிலையாகக் கருதி அணுகல் பொருந்தும்.

செய்யுள்வடிவ உத்திகள்

சிலம்பின் செய்யுள் வடிவம் ஆசிரியப்பாவின் பயிற்சியைக் காட்டுகின்றது. 'என்' என முடியும் நிலைமண்டில ஆசிரியமாகப் பதினேழு காதைகள் அமைகின்றன.* அழற்படு காதையும் இவ்வமைப்பினதாயினும், இடையே ஒருசீரடியொன்று பெற்று (22:47) சிறுவேறுபாடு கொள்கின்றது. அதுபோன்றே கட்டுரை காதையும் 'என்' ஈற்றாலும், ஈற்றயலடியும் நாற்சீராதலாலும் நிலைமண்டிலத்தோற்றமே கொள்ளினும், இடையில் மூன்று குறள் வெண்பாமடுத்தலால் அமைப்பு மாற்றம் கொள்கின்றது; முன்பின் ஆசிரிய அடிகளுடன் கருத்தொழுக்கில் இணைந்து வடிவால் தனித்து நிற்கின்றது.

ஆரஞ ரெவ்வ மறிந்தே னணியிழாஅய்
மாபெருங் கூடன் மதுரா பதியென்பேன்
கட்டுரை யாட்டியேன் யானின் கணவற்குப்

* காதைஎண் : 2,3,4,5,6,8,10,11,13,14,15,16,25,26, 27,28,30.

பட்ட கவற்சியேன் பைந்தொடி கேட்டி
பெருந்தகைப் பெண்ணொன்று கேளாயென் னெஞ்சம்
வருந்திப் புலம்பறு நோய்
தோழிநீ யீதொன்று கேட்டியெங் கோமகற்
சூழ்வினை வந்தக் கடை
மாதரா யீதொன்று கேளுன் கணவற்குத்
தீதுறவந்த வினை; காதில்
மறைநா வோசை யல்ல தியாவது
மணிநா வோசை கேட்ட துமிலனே (23:21-32)

யாப்பு மாற்றம் வடிவ மாற்றம் மட்டுமன்றி, கட்டுரை தொடங்கும் போக்கு மாற்றமும் சுட்டி உத்தியாகின்றது. செப்பலோசை இடைப்பெய்து ஒலி மாற்றம் மட்டுமன்றி, மணமாற்றத்திற்கும் முன்னுரையாகின்றது.

சிலம்பின் பதிகம் இடையடிகள் நாற்சீரில் குன்றலால், ஆசிரியத்தின் பிறிதொரு வகையான குட்டச் செந்தூக்கு எனும் இணைக் குறளாகின்றது. வேட்டுவ வரியின் தொடக்கம் தரும் பகுதி (12 : 1-74) ஈற்றயலடி முச்சீரான நேரசையாசிரியமாதலும் இங்குச் சுட்டத் தக்கது. காதை கலிவகையிலடங்கத் தக்கதெனினும், கலித் தரவால் தொடங்குதலும், அத்தரவு பெரும்பாலும் ஆசிரியத் தன்மை கொள்ளும் மரபும் இங்கு நினைக்கத் தக்கது.

இவ்வாறு ஆசிரியத் தன்மையுடனமையும் காதைகள் தவிரப் பிறவனைத்தும் கலிப்பா வகையாக அமைகின்றன. கனாத்திற முரைத்த காதையும், வஞ்சின மாலையும் மிகுந்த சிக்கலற்ற கலி வெண்பா வகையிலமைய பிற கலியின் வெவ்வேறுபட்ட உறுப்பு மயக்கத்தையும் பாடல் விரவலையும் காட்டுகின்றன. தனியொரு பாடலாக வன்றிப் பாமாலையாக அமையும் இவை சிலம்புக்கு முன்னும் பின்னுமில்லா மொத்த வடிவங்களாம்.

பரிபாடலின் இடையில் உறுப்பு நிலையிலிருந்த வெண்பா சிலம்பில் தனிச் சிறு பாடல்களை வழங்கியது. வெண்பா வகைகள் கலியாக அமையும் காதையிடையும் விரவின. கீழ்க் கணக்கு வடிவத்தின் செல்வாக்கும் இளங்கோவைப் பற்றிய தாகலாம். காதைச் செய்தியைச் செறிவாகச் சிறுகுறிப்பாகத் தர இவ்வீற்று வெண்பாக்கள் ஒன்றும் பலவும் துணை போகின்றன: ஆனால் இவை முதலிரு காண்டத்துக் காதை சில

வற்றிலே அமைந்து வஞ்சிக் காண்டத்தி லமையாமை சிந்தனைக் குரியது*

கலியாக அமையும் காதைகள், இடையிலமையும் யாப்பு வகையால் பல்வகைப்பா, பாவினங்களை நினைப்பூட்டுகின்றன. சிந்தியல் வெண்பா, நேரிசை வெண்பா, குறள் வெண்பா, இன்னிசை வெண்பா, பஃறொடை வெண்பா, ஆசிரிய விருத்தம், ஆசிரியத் துறை, ஆசிரியத் தாழிசை, கலிவிருத்தம், கலித் தாழிசை, குறள் வெண் செந்துறை, வெண்டாழிசை முதலியன. காப்பியத்திற்கு இசை நிறைவளிக்கும் நோக்குடன் இத்தகு வடிவங்களைக் கவிஞர் ஆக்கிப் பயன் கொண்டார் எனலாம்.

சிலம்புக் காப்பியத்தின் செய்யுள் வடிவ உத்திகளை மொத்த அமைப்பில் தென்படுவன எனவும் தனித்த அமைப்பில் காதைப் பகுதி, பாடல் அடிகளில் தோன்றுவன எனவும் பெரு நிலையில் பகுக்கலாம். முன்னதில் காதைகளிடையே தென்படும் பொருள் சொல் அமைப்புத் தொடர்ச்சியும், பின்னதில் பாடலினுள் ளமையும் சொல், ஓசை இயல்பும் கருதத் தக்கன. இவை அந்தாதி, மடக்கு, வண்ணம், தொடைகள் எனஅமையும். காதை கட்கிடையே அந்தாதி கருதுவதால் அது தொடர்நிலைச் செய்யுள் வடிவ உத்தி எனவும், பிற இயல்புச் செய்யுள் வடிவ உத்தி எனவும் சுட்டப்பட வாய்ப்பளிக்கின்றன.

அந்தாதி : பொருட் டொடர் நிலையாக அமையும் காப்பியம், காதைகளிடையே அந்தாதி பெறும் போது சொற்றொடர் நிலையும் ஆகின்றது. இப்பாங்கு தமிழ்க் காப்பிய உலகிலும் முழுமை பெற்றதைப் பெருங்கதை போன்றன காட்டுகின்றன. காலத்தால் முந்தியதான சிலம்பிலும் இதன் சாயல் சற்று அமைந்தது.

காதைகட் கிடையே நிகழ்ச்சித் தொடர்பும் காட்டும் போது அந்தாதி இடம் பெற்றுப் பொருளும் சொல்லும் இணைதல் இயல்பு ; காட்சி வேறுபட்டு நிகழ்வுத் தொடர்பில்லாத போதும் வெறும் சொல்லிணைவு அமைதல் கூடும். சிலம்பில், ஓரளவில் நீங்கியேனும், இது அருகி அமைந்தது. கண்ணகி காய்கதிர்ச் செல்வனிடம் பேச பதில் குரல் துன்ப மாலையின் இறுதியாகவும் அது வெய்யோன் குரல் என்பது ஊர்ச்சூழ்வரியின் தொடக்க மாகவும் சிறு தொடர்பு கொண்டது.

---

* காதை எண் : 2, 3, 4, 6, 8 (2), 9 10, 16, 20 (3) 21, 22, 23.

கள்வனோ வல்லன் கருங்கயற்கண் மாதராய்
ஒள்ளெரி யுண்ணுமிவ் வூரென்ற தொருகுரல்
(18 : 52 - 53)

என்றனன் வெய்யோன் (19:1)

இதுபோன்றே, சேரன் கற்கால் கொண்ட செய்தியை அக்காதை இறுதி தந்து, மீண்டும் தொடரும் நீர்ப்படைக் காதைத் தொடக்கமாக அதே செய்தியைச் சில சொல் ஒப்புமையுடன் தருவது அமைகின்றது.

பொற்கோட் டிமயத்துப் பொருவறு பத்தினிக்
கற்கால் கொண்டனன் காவல னாங்கென்
(26: 253-254)

வடபே ரிமயத்து வான்தரு சிறப்பிற்
கடவுட் பத்தினிக் கற்கால் கொண்டபின்
(27 : 1-2)

இவ்விடங்களில் நிகழ்ச்சித் தொடர்ச்சி வெளிப்படுகின்றது. இருபத்தைந்து இருபத்தாறாம் காதையும் இந்நிலை கொண்டன.[1]

வந்த சொல், அடி அல்லது கருத்து, தொடர்ந்து காதையில் வரும் இதற்கு மாறாகக் காதை இறுதி அடிகள் தொடர்ந்த வெண்பாவிலும் அமைதல் கனாத்திறமுரைத்த காதையில் காணப்படுகின்றது.

வினைகடை கூட்ட வியங்கொண்டான் கங்குல்
கனைசுடர் கால்சீயா முன்
(9 : 78-79, வெ. 3-4)

மடக்கு : அடியு மடிப் பகுதியும் மீண்டும் தொடர்ந்த அடிகளொன்றிலும் பலவற்றிலும் வரும் மடக்கு, கருத்தழுத்தம் அளிக்கவும் ஓசை யினிமை யளிக்கவும் உதவுகின்றது. மடக்கும் போது, பொருள் வேறுபடாது அமையவும், வேறு பொருள் தோன்ற அமைவதும் கூடும். இவ்வாறமையும் அடிமடக்குக்கு வேறாகப் பொருள் மடக்கும் அமையலாம். ஒரு பொருண்மேல் பல பாடல் அடுக்குதல் இந்நிலையினதாம். கலிப்பாவின் தாழிசை போன்ற பகுதிகள் இப்பாங்கின.

வந்த அடியோ அடிப்பகுதியோ மீண்டும் தொடர்ந்த அடிகளில் வருதல் பெரும்பாலும் கதை கூறும் பகுதிகளில்

---

[1] அறைபறை யெழுந்ததா லணிநகர் மருங்கென் (25:194)
அறைபறை யெழுந்த பின் (26:1)

(narrative passages) அமைவதில்லை. இசைப்பாடற் பகுதிகளிலே பெருவரவினது எனலாம். ஆயின் சிலம்பு, மாந்தர் சொற் கூற்றாக வரும் செய்தி கூறும் பகுதியிலும் இதனை அருகி அமைத்தது. குன்றக்குறவர் கண்ணகி விண்ணேறிய காட்சிகண்டு அவளைத் தெய்வமாக்குதல் பற்றி மொழியுமிடத்து இது பொருந்தியது.

சிறுகுடி யீரே சிறுகுடி யீரே
தெய்வங் கொள்ளுமின் சிறுகுடி யீரே
நிறங்கிள ரருவிப் பறம்பின் றாழ்வரை
நறுஞ்சினை வேங்கை நன்னிழற் கீழோர்
தெய்வங் கொள்ளுமின் சிறுகுடியீரே

(24:1. 11-15)

வந்த அடியே மீண்டும் நான்காமடியாக மடக்குப்பெறுகின்றது. கருத்தழுத்தம் அளிக்கவும், இரு பொருள் தொனியுடனும் இத்தகு மடக்கு தொடர்ந்த அடிகளில் அமையலாம் என்பது வழக்குரைக் காதையில் வாயிலோன் கண்ணகியை அறிவித்தலில் தெரிகின்றது

செற்றனள் போலுஞ் செயிர்த்தனள் போலும்
பொற்றொழிற் சிலம்பொன் றேந்திய கையள்
கணவனை யிழந்தாள் கடையகத் தாளே
கணவனை யிழந்தாள் கடையகத் தாளே யென

(20: 41-44)

கணவனை இழந்த நிலை பற்றிய இத்தொடர் கண்ணகி கூற்றி லிருந்து அவ்வாறே எடுக்கப் பெற்று ஆளப்பெற்றதாகும்.

இணையரிச் சிலம்பொன் றேந்திய கையள்
கணவனை யிழந்தாள் கடையகத் தாளென்
றறிவிப் பாயே யறிவிப் பாயே யென

(20:27-29)

அவள் சொன்னதையே மீண்டும் சொன்ன போதும், மடக்கால் அழுத்தமும், அரண்மனை வாயிலில் நின்றாள் என்பதுடன், கணவனை இழத்தல் வாழ்வின் கடை நிலை என்பதும் வலியுறுத் தப்படுகின்றன. முழு அடியும் அவ்வாறே அன்றிச் சிறிது வேறு பட்டும் வரக் கூடுமென்பதைக் கண்ணகி ஆயமகளிரிடம் கூறியது உணர்த்தும் உறுதி தொனிக்க, சொல்வது அனைவர்க்கும் கேட்க வேண்டும் என்ற தெளிவுடனும் ஒலியுடனுமமைகின்றது.

வாய்வதின் வந்த குரவையின் வந்தீண்டும்
ஆய மடமகளி ரெல்லீருங் கேட்டீமின்
ஆய மடமகளி ரெல்லீருங் கேட்டைக்க (18: 47-49)

நிகழ்வுத் தொடர்பு காட்டி இந்நிலை பிறிதிடத்தும் அமைந்தது. (19: 10-13, 73-74).

கதை கூறும் பகுதியிலன்றி இசைப்பாடல்கள் காட்டும் மடக்குப் பல்வகையாக அமைகின்றன. நான்கடிப் பாடலின் இடையீரடிகளும் மடக்குதல் மிகுதியாக அமைகின்றது. இங்கும் மிகுதியாக முழு அடி மடக்கலும் (24: 4), அடிப்பகுதி மடக்கலும் உண்டு. அடிப்பகுதி மடக்கும் போது, அடியின் முதற்பகுதி மடக்குதலும், பிற்பகுதி மடக்காகுதலும் உண்டு. அம்மானை வரியில், கேள்வி பதிலாக முற்பகுதி மடக்கு ஆகின்றது (29: 16-19); பிற்பகுதி மடக்கும் போது, இரண்டாமடியின் பிற்பகுதி மூன்றாமடியின் தொடக்கமாகிப் பாடலுக்குள் அந்தாதித் தன்மை காட்டுவது சிறப்பாகவும், தனிவகையாகவும் சுட்டத் தக்கது. (17: 32-34).

எறிவளைக ளார்ப்ப விருமருங்கு மோடும்
கறைகெழு வேற்கண்ணோ கடுங் கூற்றங் காணீர்
கடுங்கூற்றங் காணீர் கடல்வாழ்நர் சீறூர்க்கே
மடங்கெழு மென்சாயன் மகளா யதுவே (7.12)

ஈற்றடிகளில் மடக்கமைதலும் பயின்றது. முழு அடியும் மடக்குதல் அருகிய போதும், அடிகளின் பிற்பகுதி மடக்குக் காட்டுவது கந்துகவரி, ஊசல்வரி, வள்ளைப் பாட்டு, பல்வகைப் பெண்டிரரற்று ஆகிய வாழ்த்துக் காதைப் பகுதியிலும், படர்க்கைப் பரவல் (17: 35-37) போன்ற பிற பகுதிகளிலும் வந்தது.

மூன்றடிப் பாடலில் முதலடியே மூன்றாமடியாகவும் மடக்கும் பாங்கு கண்ணகியின் ஊர்சூழ் வரி அரற்றலில் அமைந்தது (19: 51-59). கானல் வரி, நான்கடிப் பாடலில், முதலடியே இரண்டாம் நான்காமடியாக மடக்கியதைத் தருகின்றது (7: 23).

அடையல் குருகே யடையலெங் கானல்
அடையல் குருகே யடையலெங் கானல்
உடைதிரைநீர்ச் சேர்ப்பற் குறுநோ யுரையாய்
அடையல் குருகே யடையலெங் கானல் (7. 46)

ஒரு பொருள் மேல் மூன்றடுக்குதல் வரும் போது பாடல்கள் தம்மிடையே ஈறொப்பும் பிற சொல் தொட ரொப்புமையும்

கொண்டு அமைகின்றன. அருகி இரண்டும் (17: 26, 27) நான்கும் (29: 16-19) ஐந்தும் (19: 17-26) இவ்வாறு அடுக்குதல் உண்டு. நான்கு அடுக்குமிடத்து, முதலடிகளிடையே ஒப்புமை அருகி அமைந்தது (24: 11-14).

வண்ணம்: தொல்காப்பியம் முதலே வண்ணம் செய்யுளுறுப்பாகச் சுட்டப்படுகின்றது. ஓரெழுத்தின் பன்முறை வரவால் அடியில் பாவில் ஏற்படும் ஓசையொழுக்கு இதனால்குறிக்கப்பெறுகின்றது. ஓரின எழுத்தாகவும் ஒருவகையின் எழுத்தாகவும் பயிற்சி கருதப் படுவதுடன் தொடை போன்ற பிற சில கூறுகளின் வரவும் வண்ணத்தில் கொள்ளப்படுவதுண்டு.

வண்ணம் எனும் சொல், நிறம், ஒலி ஆகிய இரு பொருண் மையும் கொள்வதால் பாடலின் வண்ண அமைப்பில் ஒலியிசைவு மட்டுமன்றிப் பொருட் பொலிவும் பொருந்தக் கூடும் எனக் கருதலாம். வாழ்வின் வண்ணங்களை அவ்வாறே ஒலியில் படைத் தளிக்கும் செய்யுள் உத்தியாக இவ் ஒலி வண்ணம் அமைகின்ற தெனலாம்.

உணர்வுக்கு ஏற்ற வெளியீடு அமைய இவ்வண்ணமும் உதவு கின்றது. கண்ணகியின் சீற்றக்கூற்றில் வல்லினம் பயில் கின்றது.

அறிவறை போகிய பொறியறு நெஞ்சத்து
இறைமுறை பிழைத்தோன் வாயி லோயே
(20:25-26)

அவல உணர்வில், நெடிலொலியும், இடையின மெல்லின ஒலி களும் மயங்குவதும் அவள் அழுகையில் வெளிப்படுகின்றது.

என்னுறு துயர்கண்டும் இடருறு மிவளென்னீர்
பொன்னுறு நறுமேனி பொடியாடிக் கிடப்பதோ
மன்னுறு துயர்செய்த மறவினை யறியாதேற்
கென்னுறு வினைகாணா விதுவென வுரையாரோ
யாருமின் மருண்மாலை யிடருறு தமியேன்முன்
தாார்மலி மணிமார்பந் தரைமூழ்கிக் கிடப்பதோ
(19: 39-44)

தொடை: வண்ணம் போன்றே ஒலியடிப்படை யுத்திகளாகச் செய்யுள் வடிவில் தொடைகள் அமைகின்றன. சில பாவுக்கும் பாவினங்கட்கும் இவை இன்றியமையா வடிவக் கூறாகியும் இணைகின்றன. ஒத்தொலிக் காரணமாகச் செவ்விக் கொள்ளும் எதுகை, மோனை, இயைபுகள் இவற்றுள் கருதற்குரிய சிறப்புப்

பெறுகின்றன. இவை தம் பயிற்சியாலும், பயிலும் இடத்தாலும் பயிலும் வகையாலும் பலவகைமை காட்டுவதுடன் பல்வகை நோக்கத்திலும் பயில்கின்றன. உணர்வின் செம்மையான வெளியீடும், கருத்தின் தெளிவான விளக்கமும், அழுத்தம் புலப்படும் முறையும் இங்குப் பொருந்துகின்றன.

செவிப்புலன் விரும்பும் ஒத்திசையும் ஒலியொழுக்கும் இயைபுத் தொடையில் மிக்கு அமைகின்றது. ஈற்று எழுத்தும் சொல்லும் அடிகளிலும் சீர்களும் பலவாறு ஒத்து வருவதாக இது பொருந்துகின்றது. ஆசிரியப் பாப் பகுதிகளும் (2:73-72, 77-79) வரி, குரவை இசைப்பாடல்களும் இதன் பயிற்சிக்குக் களனளிக்கின்றன. காதலியைப் பெறாக்களவுத் தலைவனின் இரங்கல் வெளியீடு கானல்வரியில் இத்தொடையமைப்பைத் தருகின்றது.

திரைவிரி தருதுறையே திருமணல் விரியிடமே
விரைவிரி நறுமலரே மிடைதரு பொழிலிடமே
மருவிரி புரிகுழலே மதிபுரை திருமுகமே
இருகயல் இணைவிழியே எனையிடர் செய்தவையே
(7:15)

சீர், அடிகளின் ஈற்றுப்பகுதியிலன்றி தொடக்கத்தில் மோனையும் எதுகையும் பொருந்தி ஒத்திசைவு காட்டுகின்றன. இப்பாங்கும் கதைகூறும் பகுதிகளிலும் வரி, குரவை, பாடல், மாலைகளிலும் பயின்று அமைகின்றது. எதுகையில்லாப் பாடலே யில்லெனுமளவுக்குச் சிலம்பில் இது பயின்றது. மூன்றும் நான்கு மடியாக அமையும் பாடல்கள் அனைத்தடியிலும் ஒரே எதுகை பெறல் பெரும்பான்மை; ஐந்தடி நிலைவரும்போது, நான்கடி ஒரெதுகையாகி ஐந்தாமடி மோனைத் தொடர்புற்று வரல் உண்டு (17:38-37). மேலும் நான்கடிச் செய்யுள், இரண்டாம் அடியின் பிற்பகுதி மூன்றாமடியில் மடக்குவதால், இருவகை எதுகை பெறலும் காணப்படுகிறது (27:32-34) இவ்விரு பண்பு மிணைந்து ஈரெதுகையும், ஈற்றடியில் மோனையும் பெறலும் பெருகியது.

சந்துரற் பெய்து தகைசா லணிமுத்தம்
வஞ்சி மகளிர் குறுவரே வான்கோட்டால்
கடந்தடுதார்ச் சேரன் கடம்பெறிந்த வார்த்தை
படர்ந்த நிலம்போர்த்த பாடலே பாடல்
பனந்தோ டுளங்கவரும் பாடலே பாடல் (29:28)

உரைநடை வடிவ உத்தி

உரைநடைக்கு இலக்கியத்தின்இடைப்பகுதிகளில் இடமளித்து ஏற்ற மளித்தவர் இளங்கோ. சங்கத் தொகைகளில் துறைக் குறிப்பு முதலிய விளக்கங்களைப் பாடலுக்குப் புறத்தே அமைத்து வழங்கிய உரைநடைத் தொடர்கள் இங்குப் பல்வகைப் பயன் பாட்டிற்குக் கையாளப் பெற்றன. பல சூழலில் பலவகையாகக் கைக்கொள்ளப்பட்டு, மீண்டும் வரினும் வகைமை காட்டி, காப்பியத்திற்குச் சுவையளிக்கின்றன.

காப்பியம் தொய்வின்றிச் செல்ல வடிவ அமைப்பின் செய்யுள் உத்திகள் உதவுகின்றவெனின், தொடர்புக் கண்ணி களமைக்கவும் செய்திகள் வழங்கவும், கருத்தழுத்தம் தரவும் உரைநடை உதவுகின்றது. இவ் வுரைநடைப் பகுதிகள் எதுகை, மோனை, ஓசை நயத்தால் கவிதை நடையை அண்மிஅமைவதும் சிந்திக்கத் தக்கது. கட்டுரை, கருப்பம் எனக் காதைகளினிடை யும் தொடக்கத்தும், ஈற்றிலும் வருநவும், கட்டுரை, நூற் கட்டுரை எனக் காண்ட இறுதியில் வருநவும், உரைப்பாட்டு மடை எனக் காதை ஆரம்பத்தில் வருநவும் கருதுதற் குரியன.

செய்தி யிணைப்புக் கண்ணியாகக் கவிஞர் குரல் நாடகம் நடத்துநரின் குரலாகி ஒலிப்பதாகக் கானல்வரியின் ஆரம்பத்தி லும் இடையிலும் இறுதியிலும் கட்டுரைகள் அமைகின்றன கதை கூறிச் செல்லும் பாங்கில் இவை உத்தியாகின்றன.

வந்த செய்தியே மீண்டும் வந்து கருத்து வலியுறுத்தலுக்கு உதவுவதைக் கருப்பம் என்பதில் வழங்குகின்றார் அடிகள் ஆய்ச்சியர் குரவையில் உரைத்தன்மை மிக்கும், வழக்குரைக் காதையில் செய்யுட் டன்மை பெருகியு மமையும் கருப்பம் நிமித்தம், கனவு ஆகியனவற்றை முறையே மீண்டும் எடுத்துக் கூறுவதுடன், அதன் அடிப்படையில் தொடரும் நிகழ்வுக்கு இணைவுக் கண்ணியாகவும் அமைகின்றன.

காதை யாரம்பத்தின் வரைப்பாட்டு மடைகள், கலிப்பாவின் 'தந்துமுன் நிற்கும்' தரவின் பயன்பாடு கொள்கின்றன. அறிமுக முன்னுரையாக வந்து பொருந்துகின்றன.

நினைக்க நினைக்க இனிக்கும் நெஞ்சத்து இன்ப உணர்வு கள் போன்று, இளங்கோவின் இலக்கிய உத்திகளை உணர்ந்த பின்பு, சிலப்பதிகாரம் கலைச்சுரங்கமாகவும், கவிதை ஊற்றாக வும், கவின் பெறு ஓவியச் சாலையாகவும் காண்கின்ற சொல்லும், தொடரும், பொருளு மெல்லாம் இன்பந் தந்து எங்கும் என்றும் நின்று நிலைக்கும் இயல்புடன், அமைகின்றது என்பதை உணரு கிறோம்.

நூற்பட்டியல்

முதனூல்:

சிலப்பதிகாரம், (பதி) உ. வே. சாமிநாதையர், ஸ்ரீ தியாக ராச விலாச வெளியீடு, சென்னை, (8-ஆம்), 1968.

துணை நூல்கள்:

1. அடியார்க்கு நல்லார் உரைத்திறன், ச.வே. சுப்பிரமணியன், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1976.

2. இலக்கிய உணர்வுகள், ச. வே. சுப்பிரமணியன், தமிழ்ப் பதிப்பகம், சென்னை, 1978.

3. இலக்கியக் கனவுகள், ச.வே. சுப்பிரமணியன்,(பதி)பார்வதி அம்மாள், திருவனந்தபுரம், 1972.

4. இலக்கியத்தில் நிறங்கள், (பதி) ச. வே. சுப்பிரமணியன், ந. கடிகாசலம், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1983.

5. இளங்கோவின் சிலம்பு, ம. பொ. சிவஞானம், சிலம்பு வெளியீட்டகம், மதுரை, 1959.

6. ஒன்று நன்று, ச. வே. சுப்பிரமணியன், தமிழ்ப் பதிப்பகம், சென்னை, 1976.

7. கண்ணகி வழிபாடு, ம. பொ. சிவஞானம், இன்ப நிலையம், சென்னை, 1951.

8. கம்பன் இலக்கிய உத்திகள், ச. வே. சுப்பிரமணியன், மெய்யம்மை பதிப்பகம், காரைக்குடி, 1982.

9. காப்பியப் புனைதிறன், ச. வே. சுப்பிரமணியன், தமிழ்ப் பதிப்பகம் சென்னை, 1979.

10. கானல்வரி, தெ. பொ. மீனாட்சி சுந்தரனார், சர்வோதய இலக்கியப் பண்ணை, மதுரை, 1978.

11. கோவலன் குற்றவாளியா, ம. பொ. சிவஞானம், இன்ப நிலையம், சென்னை, 1971,

12. சிலப்பதிகார ஆய்வடங்கல், இரா. காசிராசன், கேரளப் பல்கலைக் கழகம், திருவனந்தபுரம், 1973.

13. சிலப்பதிகாரத் திறனாய்வு, ம.பொ. சிவஞானம், பூங்கொடி பதிப்பகம், சென்னை, 1979.

14. சிலப்பதிகார யாத்திரை, ம.பொ. சிவஞானம், பூங்கொடி பதிப்பகம், சென்னை, 1977.

15. சிலப்பதிகார யாப்பமைதி, ந. வீ. செயராமன், அண்ணா மலைப்பல்கலைக் கழகம், அண்ணாமலை நகர், 1977.

16. சிலம்பின் கொடிகள், மார்க்கபந்துசர்மா, தொல்காப்பியர் நூலகம், சிதம்பரம், 1963.

17. சிலம்பின் சில பரல்கள், ச. வே. சுப்பிரமணியன், (பதி) பார்வதி அம்மாள், திருவனந்தபுரம், 1972.

18. சிலம்பின் பூக்கள், மார்க்க பந்து சர்மா, தொல்காப்பியர் நூலகம், சிதம்பரம், 1962.

19. சிலம்பும் சிந்தாமணியும், ச. வே. சுப்பிரமணியன், தமிழ்ப் பதிப்பகம், சென்னை.

20. மாதவியின் மாண்பு, ம. பொ. சிவஞானம், ம. பொ. சி. பதிப்பகம், சென்னை, 1968.

21. மாந்தர் சிறப்பு, ச.வே. சுப்பிரமணியன், தமிழ்ப்பதிப்பகம், சென்னை, 1974.

22. வீரக் கண்ணகி, ம. பொ. சிவஞானம், இன்ப நிலையம், சென்னை, (3-ஆம்) 1964.

23. Descriptive Grammar of Cilappatikaram (with Index). S. V. Subramanian, Pari Nilayam, Madras, 1965.

24. Dictionary of Symbols, J. E. Cirlot, (Er) Jack Sage, Philosophical Library, New York, 1962.

25. Dictionary of Symbols and Imagery; Ad de Vries. North Holland Publishing Company, London, 1974.

26. Dictionary of World liberary terms, Joseph T. Shipley-George Allen and Union, London, 1970.

27. Random House Dictionary, Jess Stein, New York, 1967.

28. Studies in Tamilogy, S. V. Subramanian, Tamil Patip, pakam, Madras, 1982.

சொல்லகராதி

எண்—பக்க எண்

அகப்பாடல் 24, 53, 122, 157
அகப்பாடல் உத்தி 24
அகப்பாடல் தொடர்பு 52
அகப்பாடல் மரபு 124
அகப்புறப் பொருண்மை 52
அகப் பொருட் சார்பு 51
அகப் பொருள் நிலை 66
அகமரபு 22
அசரீரி 65
அணி 73
அந்தாதி 195
அமைப்புச் சிறப்பு 21
அமைப்புத்தி 12, 15
அமைப்பு முறை உத்தி 16
அமைப் பொருமை 33, 34, 36
அரசக் காப்பியம் 29
அருள் வாழ்வு 17
அழிவுச் சொல் 77
அழுத்த நீக்க உத்தி 67
அழுத்தம் 68
அழுத்தம் குறைக்கும்வடிகால் 53
அறக் காப்பியம் 28, 49
அறிவாட்சி 108
அறிவுரைப் பட்டியல் 28
அறிவுறுத்தல் நோக்கு 28
ஆக்கச் சொல் 77
ஆக்க முறை 6
ஆசிரியர் குரல் 64
ஆசிரியர் தன்னைக் காப்பியப் பாத்திரமாக்கும் உத்தி 28
இசை 52
இசையுத்தி 10, 49
இசைமுதன்மை 52
இசையாட்சி 55
இணைப்புக் கண்ணி 69
இணைப்பு முயற்சி 12
இணைவு 121
இணைவு உத்தி 7
இணைவுக் கண்ணி 147
இணைவுச் சொல் 58, 59
இயலுத்தி 10
இயற்கைப் பின்புலம் 116
இராமாயண பாரதக் கதைக் குறிப்பு 148
இலக்கியக் கோட்பாடு 9
இறுதியலங்காரம் 101
இறைச் சார்புடை உவமை 90
இறைச்சி 116
இறைத்தொடர்பு உவமை 88
ஈரிலக்கியயியல்பு 49

உச்ச நிகழ்வு 17
உட்குறிப்பு 101
உட்சொல் 64
உட்படு பொருள் 116
உணர்ச்சி யாட்சி 108
உணர்வு வடிகால் 67
உணர்ச்சி வாழ்வு 17
உத்திக் கோட்பாடு 7
உத்திச் சார்பு 31, 56
உத்திச் சிறப்பு 14
உத்தித் திறன் 9, 12, 147
உத்தித் தேர்ச்சி 72, 156
உத்தித் தொகை 8
உத்தி நிலை 8
உத்திப்பயன்பாடு 8
உத்தியாய்வு 5
உத்தியிணைவு 56
உத்தி வகை 8
உருவகம் 73, 124, 149, 152
உருவ வருணனை 101
உவமை 73-87, 116, 124, 139, 140
உள்மொழி 62
உள்ளப் பாதிப்பு 116
உள்ளுணர்வு 86, 87
உள்ளுறுத்தல் 155
உவமையும் பொருளும் மாற்றிக் கூறல் 149
உள்ளுணர்வு வெளிப்பாடு 85
உள்ளுறை 53, 73, 75, 116, 120, 122, 123, 132
உள்ளுறையின் நீட்சி 116
உளப்பாட்டுத் தன்மை 48
உளவியல் அடிப்படை 39
ஊடல் நீக்க எழுந்த பாடல் 84
ஊழ் 27, 84, 131
ஊழ்வினைக் கதை 38
ஊழ்வினையின் செயற்பாடு 61
எச்சச் சொல் 77
எடுத்துக் காட்டு 92, 93
எடுத்துக் காட்டுக் கதை 38, 39, 94
எதிர்பார்ப்பு 42
எதிர் மறைச் சொல் 76 77
எதிர் மறையாக வீழ்வு ஆதல் 79
எதிர் மாந்தர் 61
எதிர்மை நிலை 48
ஒத்துணர்வு 158
ஒருங்கிருத்தல் 112
ஒருமொழி நிலை 157
ஒலிக்குறிப்பு 190
ஒன்றை இன்னொன்றாக மயங்குதல் 117
கடவுட் தொடர்பு உவமை 89
ஓரிணைவுப் பாடல் 122
கதை கூறுமுறை உத்தி 8, 10
கதைத் தொடக்கம் 15
கதைப் போக்கு 56
கருத்திணைவு 31
கருதப்படாக் குறிப்பு 74, 76
கலைக் காப்பியம் 19
கலைஞன் 51
கலையின் பொதுமைப் பாங்கு 117
கவி கண்ணோட்டம் 48
கவிஞர் குரல் 69
களி மயக்கம் 34
கற்பனை 73, 135, 136, 139
காட்சி மாற்றம் பெறல் 57
காட்சி வேறுபாடு 58
காண்டத் தொடக்கம் 15, 16
காதைத் தலைப்பு 17, 18
காதைத் தொடக்கம் 16

காப்பிய அமைப்புத்தி 10
காப்பிய ஆக்கம் 36
காப்பிய உத்தி 10
காப்பிய எதிர்மை ஆற்றல் 62
காப்பியக் கட்டமைப்பு 42
காப்பியக் கதைப் போக்கு 52
காப்பியக் கதையோட்டம் 131
காப்பியக் கூறு 33
காப்பியச் செயலோட்டம் 34
காப்பியத் திருப்பு மையம் 75
காப்பியத் தொடக்கம் 15, 16
காப்பிய நிகழ்வு 131
காப்பிய நிகழ்வுப் போக்கு 116
காப்பியப்பாடு பொருள் 135
காப்பியப் புனைகூறு 115, 124, 154
காப்பியப் போக்கு 48, 50
காப்பிய மரபுத்தி 48
காப்பிய முடிவு 30
காம மயக்கம் 34
காமமிக்க கழிபடர் கிளவி 157
கால இடக்குறிப்பு உத்தி 20
காலக்குறிப்பு 109
காலக்குறிப்பு உத்தி 20
காலக்குறிப்பு-கழிவு 101
கிளைக் கதை 37, 41, 43
கிளைக்கதை உத்தி 38, 115
கிளை நிகழ்வு 38
குரவை 52
குழுப்பாடகர் 68
குறிப்பு 73, 74, 101, 106, 107, 110, 115, 116
குறிப்பு இணைமை 39
குறிப்புப் பொருள் 73, 74, 115, 124
குறிப்புப் பொருள் தரல் 89
குறியாக் கட்டுரை 64, 82
குறியீட்டுத் தேர்ச்சி 125
குறியீட்டு நிலை 125
குறியீடு 73, 110, 124, 129, 130
கூத்தமைதி 61
கூத்து 52
கூற்று 64, 82
கூற்று குறிப்பாதல் 84
கூறியது கூறல் 43
கேசாதிபாத வருணனை 155
கொண்டு மொழிதல் 66
சந்தி 57
சுவை 73, 158, 161
சுவைஞன் 51
செய்தி சுவையுணர்வு 42
செயல் 34
செயலிணைவு 146
சொற்குறிப்பு 48, 76, 82
தத்துவம் 166
தற்குறிப்பு 47, 156
தற்குறிப்பேற்றம் 44, 73
தன்னியல் சார்தல் 51
தன்னுணர்ச்சிக் கவிதை 48
தனிக் கதை 38
தனிக் கனவு 45
தனித்தனிக் கூற்று 122
தனிப்பாடல் உத்தி நிலைக் காலம் 7
தனிமொழி 62, 64
தனிமொழி நிலை 157
திணை மரபுப் பொருத்தம் 157
திருப்பு மையக் களன் 53
திருப்பு மையம் 52, 116
திருவடி தீட்சை 150
துணைக் கதை 37, 38
துறவுக் கதை3 4

துன்ப முடிவு 51
துன்பியல் மாந்தனின் குறை 67
துன்பியல் நாடகம் 67
தொக்கு நிற்றல் 69
தொடக்கக் குறிப்பு 81
தொடர் இணைவு 180
தொடர்க்கண்ணி 69
தொடர்நிலைப்பாடல் உத்தி 8
தொடற்பயிற்சி 181
தோற்றம் 51
நச்சுச்சொல் 78
நடன நாடகத் தனிமை 59
நடனம் 70
நளன் கதை 148
நாட்டார்பாடல் 54
நாட்டார்பாடல் சார்பு 54
நாட்டுப்புறக் கதைப்பாடல் 56
நாடக அமைப்பு 70
நாடக அமைப்புத்தி 55, 56, 67
நாடக உத்தி 10
நாடக உத்தி புலப்படுத்தல் 59
நாடக உள்ளமைப்பு 57
நாடகக் காப்பியம் 49, 70
நாடகத் தமிழிணைவுக் காப்பியம் 55
நாடகத் தன்மை 59, 67
நாடகத் தனிமொழி 62
நாடக நிலை 55
நாடக மறை நிலை 69, 70
நாயகன் நாயகி பாவ உத்தி 116
நாற் பொருள் 27
நிகழ்ச்சிக் கனவு 44, 104
நிகழ்வு 34, 101
நிகழ்வுக் குறிப்பு 101, 103
நிமித்தக் கனவு 47, 104
நிமித்தச் சார்பு 104
நிமித்தம் 46, 47
நிலை பெறுதல் 112
நிறம் 161, 162, 163, 164, 165, 166
பக்க மொழி 62, 65
பட்டியல் 30, 31
பட்டியல் உத்தி நிலை 32
படைத்துக் கோட் பெயரிடும் நிலை 124
பண்பட்ட அறிவு 68
பண்பு விளக்க உத்தி 71
பத்தினி வழிபாடு 114
பழஞ் செய்தி சுட்டுதல் 43
பாத்திரக் கூற்று 65
பாத்திரச் செயற்பாடு 103
பாத்திரப் படைப்புத் திறன் 61
பாத்திரப்பண்பு 34, 139
பாத்திரப் பேச்சு 82
பாத்திர மனமாற்றம் 34
பாதாதி கேசவருணனை 155, 156
பாவிகம் 73, 130, 131, 135
பாவோசை 7
பிரதி நிதிக் குரல் 68
பிழையில்லாதவர் தண்டனை பெறுதல் 33
பிற் குறிப்பு 148
பிறப்புக் குறியீடு 126
பின் நிகழ்வு 103
பின் நிகழ்வு கட்கு முற்குறியாதல் 52
பின்புல இசை 47
பின்புல இயற்கைக் காட்சி 47
பின் வருவதை முன் சுட்டல் 43
புதிய உத்தி 8
புராண இதிகாசம் 38
புலமை வன்மை 5
புறமரபு 26
புறமரபுப் பாடல் இணைவு 53
பொருட் குறிப்பு 105

பொருட் கூறிணைவு 70
பொருட்கூறு 73, 162
பொருட் சார்பு 72
பொருட் புலப்பாடு 72
பொருண்மை வெளியீடு 55
பொருள் உத்தி 10
பொருள் நிலை மாற்றம் 106
பொதுக் களவு 46
பேச்சு 64
பேச்சு கூற்றமாக அமைதல் 86
மக்கட் கதை 38
மக்கட் குரல் 68
மிகு பயிற்சி 80
மீவியல் செயல் 115
மீவியல்பு 37, 40
மீவியல்பு ஆற்றல் 157
மீவியல்புக் கதை 38
மீவியல்புக் கற்பனை 135
மீவியற்கை 36
முத்தமிழ் இணைவு 14, 49, 50
முதன்மை யுத்தி 69
முதற் கதை 443
மும்மைக் காலஉணர்வு 21
முரண் 73, 154
முழுக் களவு 45
முழு நாடக நிலை 57
முற் குறிப்பு 41, 112, 113, 114, 115, 154
முற்பிறப்புக் கதை 43
முறைவைப்பு 156
முன் நிகழ்வு 103
முன்னிகழ்வுகளைப் பின்னுணர்த்தல் 42
முன்னிலைப் பரவல் 52
முன்னுணர்த்தல் 156
மெய்ப்பாடு 73, 158, 161
மேடை நாடகத் தன்மை 58
மையக் கதை 37
மொழி 175
மொழிச் சார்பு 72
மொழிப் பற்று 49
மொழி வெளியீட்டு உத்தி 169
வஞ்சினம் 64
வண்ண ஈர்ப்பு 164
வரி 52
வருணனை 94, 96, 154, 175
மக்கள் வாழ்வியல் மதிப்பீடு 49
மக்களிசை 54
மயக்கத்தொடர் 176
மயக்க நிலை 117, 176
மரபிசை 54
மரபு உத்தித் தொடர்ச்சி 22
மரவு எண்ணம் 24
மரபு உத்தி 8, 157
மரபு மீறல் 23
மறை நிறை 43, 56, 69, 70
மனமயக்கம் 33, 34
மனமாற்றச் சூழல் 116
மனமாற்றம் 33, 35, 36
மனவெளிப்பாடு 36
மாந்தர் செயற்பாடு 116
வடிவ உத்தி 191
வருவதை உணர்தல் 43
வருவதுணர்த்தும் உத்தி 47
வலம் வருதல் 102
வாழ்த்து 52, 53
விரிச்சி 65
விலங்குக் கதை 38
வினை வீடு 30
வீரநிலைக் காப்பியம் 16
வீழும் தலைவன் உயர்வு 66
வெளியீட்டிற்குப் பயன் கொள்ளும் ஆற்றல் 6

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவன வெளியீடுகள்

1. தமிழர் தோற்கருவிகள் ... ரூ. 10-00
2. தமிழும் தமிழரும ... ரூ. 5-00
3. தமிழர் எண்ணங்கள் ... ரூ. 16-00
4. உலகத் தமிழ் எழுத்தாளர் யார்? எவர்? ... ரூ. 6-00
5. தமிழ் இலக்கியக் கொள்கை-8 ... ரூ. 20-00
6. எண்பத்தொன்றில் தமிழ் ... ரூ. 65-00
7. பாரதியார் வாழ்க்கை கொள்கைகள் ... ரூ. 8-00
8. ம. பொ. சி. யின் இலக்கிய நூல்கள் ஓர் மதிப்பீடு ... ரூ. 20-00
9. தொல்காப்பியம் புணரியல் ... ரூ. 10-00
10. தொல்காப்பியம் - தொகை மரபு ... ரூ. 8-00
11. தொல்காப்பியம் - புள்ளிமயங்கியல் ... ரூ. 15-00
12. தொல்காப்பியம் - குற்றியலுகரப்புணரியல் ... ரூ. 11-00
13. தொல்காப்பியம் வேற்றுமை மயங்கியல் ... ரூ. 12-00
14. தொல்காப்பியம் - விளிமரபு ... ரூ. 6-00
15. தொல்காப்பியம் - பெயரியல் ... ரூ. 12-00
16. தந்திவனப்புராணம் ... ரூ. 15-00
17. திருமயிலை உலா ... ரூ. 7-00
18. ஊஞ்சல் இலக்கியம் ... ரூ. 10-00
19. மீனாட்சியம்மன் திருப்புகழ் ... ரூ. 10-00
20. வெள்ளைக்காரன் கதை ... ரூ. 7-00
21. சிந்து இலக்கியம் ... ரூ. 8-00
22. மெய்க்கீர்த்திகள் ... ரூ. 20-00
23. பிரபந்த தீபிகை ... ரூ. 12-00
24. திராவிடமொழி இலக்கியங்கள் ... ரூ. 35-00
25. தமிழில் விடுகதைகள் ... ரூ. 12-00
26. இஸ்லாம் வளர்த்த தமிழ் ... ரூ. 15-00
27. தஞ்சைமாவட்ட ஊர்ப்பெயர்கள் ... ரூ. 12-00
28. சித்திரக்கவிகள் ... ரூ. 25-00
29. இலக்கியத்தில் ஊர்ப்பெயர்கள் ... ரூ. 12-00
30. கல்வெட்டில் ஊர்ப்பெயர்கள் ... ரூ 12-00
31. தமிழ்ச் சுவடிகள் அட்டவணை ... ரூ. 6-00
32. கண் மருத்துவம் ... ரூ. 50-00
33. தமிழரின் தாயகம் ... ரூ. 10-00
34. குழந்தை வாகடம் ... ரூ. 14-00
35. உ. வே. சாவின் சங்க இலக்கிய பதிப்புகள் ... ரூ. 10-00
36. Language and Grammar-Heritage of the Tamils ... Rs. 22-00
37. Cultural Heritage of the Tamils ... Rs. 20-00
38. Literary Heritage of the Tamils ... Rs. 50-00
39. Philosophical Heritage of the Tamils ... Rs. 22-00
40. Heritage of the Tamils - Art & Architecture ... Rs. 25-00
41. Epigraphical Evidences for Tamil studies ... Rs. 10-00
42. Papers on Tamil Studies ... Rs. 15.00
43. Tamil Drama ... Rs. 20-00
44. A Study of the Perunkatai ... Rs 12-00
45. Thiru Murugan ... Rs. 5-00
46. Dr. Mu. Va. ... Rs. 20-00
47. Tamil Research through Journals ... Rs. 7-50
48. Dissertations on Tamilology ... Rs. 10-00
49. Tamil writers Directory ... Rs. 10-00
50. Tamil-Text (An-Auto Instructional Course) ... Rs. 25-00
51. Heritage of the Tamils-Siddha Medicine ... Rs. 45-00
52. Siddha Medical Manuscripts in Tamil ... Rs. 8-00

Japonica · Dial 441913